

**ՀԵՔԻԱԹԻ ԺԱՆՐԱԿԱԶՄՈՒԹԵԱՆ ՀԵՏԱԳԻԾԸ
ՕՇԱԿԱՆԻ ՄՕՏ ԵՒ ՕՇԱԿԱՆԻՑ ԴՈՒՐՍ
(ԺԱՆՐԱՅԻՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴՆ ՈՒ ԳԱՅԹԱԿՂՈՒԹԻՒՆԸ)**

ՍՈՒՐԷՆ ԴԱՆԻԷԼԵԱՆ
spyurksd1948@gmail.com

ՄՈՒՏՔ

Հեքիաթի՝ դարերի խորքեր ծաալուող ժանրային բանաձեւումը անցեալ դարի քսանականներին սիրելի էր մնում բանագէտների համար: Իսկ աննախադէպ բեղուն գրիչ խաղացրած արձակագիր Յակոբ Օշականի համար այն գրականութեան նոր խորհրդի կոչնակ է, որը գալիս է փոխարինելու կամ, աւելի նոր ոճաւորումով՝ հակադրուելու աւանդական «կար-չկար»ով կամ «մէկը կար, մէկը չկար...»ով մատուցման փորձերին: Յաւօք, անցած տասնամեակներին, առաւել արեւելահայ շրջանում, համեմատաբար քչերն են ընդունել Օշականի խոշոր ներդրումը նորագոյն հեքիաթի ծաալումներում, բայց այն հաստատում է հիմնարար օրինակներով:

Այս աշխատանքում փորձ է կատարուել ի մի բերելու գեղարուեստական եւ տեսաբանական այն ճանապարհը, որ ձգոււմ է Օշականից առաջ եւ յետոյ արեւմտահայ հեքիաթի զարգացումներում՝ արեւելահայ հեքիաթի համեմատական լոյսով: Օշականի հարցադրումների հայեցակարգին զուգահեռ քննում են Ռուբէն Զարդարեանի եւ Շահան Շահնուրի՝ հեքիաթի ժանրի շուրջ մի շարք վիճարկումներ, որոնք աւելի շատ կապուած են յատկապէս վերջինիս մօտեցման իւրայատկութեան հետ:

Այսօր էլ արեւելահայ-արեւմտահայ ճակատներում չեն լռում ժանրի շուրջ 100-150 տարի ձգուող յայտնի «փոխիրաձգութեան» արձագանգները, ուր շարունակական պայքար է գնում հեքիաթի առաջնային բնագծերի ճանաչման համար (Վահէ Օշական, Ստեփան Թոփչեան, Գրիգոր Շահինեան եւ ուրիշներ):

ՀԵՔԻԱԹԻ «ԲԻՒՐԵՂԱՅՄԱՆ» ԱՐԵՒՄՏԱՀԱՅ ԶՈՒԳԱՀԵՌՆԵՐԸ

Ըստ Օշականի՝ հեքիաթները «խորհրդանշաններու» եւ «խորհուրդներու» ժանրային երկու տարբերակուած իմաստներով են առանձնանում. «Պէտք չէ շփոթել»- գրում է նա արեւմտահայ գրական պատմութեան տեսական որոնումների եւ ընդհանրացումների հսկայական Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան աշխատութեան մէջ,- այս՝ մտածուած, գունձ-գունձ ուռճացուած ու բռնագրօսիկ խորհրդապաշտութիւնը ...այն բնական, ինքնեկ խորհուրդին հետ, որ նախնական, ժողովրդական հեքիաթներու ծոցը կը հանգչի անտես, բայց իմանալի իսկութեան մը նման: Առաջինը անբնական է ու կ'արժէ անհատին տարողութեամբը: Երկրորդը՝ հաւաքական:- Այսինքն՝ ժողովրդական խարիսխներով բոլոր կառուցում-

ները, մեծ գրականությանց նախընթացները եւ ասոնց կողքին իրենց անդրագոյն գոյութիւնը շարունակող բոլոր համայնական յօրինումները ... համակրելի կը մնան իրենց բոլոր տրամաբաններով...»¹:

Այդ «անհատին տարողութեամբը» «ապրումի եւ մտածումի երկու կախարդների»՝ Օնորէ դը Բալզակի եւ Օսկար Ուայլդի՝ «մեծ չափի վրայ» ծնունդ առնող վէպերը՝ *Շագրէնի կաշին* (1831) եւ *Դորիան Գրէյի դիմանկարը* (1891), Օշականը հակում առնէ դիտել որպէս լայն շնչով գրուած հեքիաթներ²:

Կեանքի եւ խորհուրդների դաշնաւորումը հեքիաթներում Օշականը համարում է հնագոյն ժանրի ողնաշարը: Եւ դա նկատելի շփոթ է ստեղծել հայ գրական երկու հատումներում ու, առաջին հերթին՝ լեզուի գործօնով. «Արեւելահայերը չկրցան արուեստի վերջնել ժողովրդական պատմումը: Թումանեանի [մշակած] հեքիաթները իբրեւ լեզու հեռու են տալիս տիրիչ երանգէն ու կորովէն: Աղայեանցի անգոյն ու տափակ բարբառը դարձեալ կանգնելով միայն կը հանդուրժեն: Արեւմտահայերէն չունինք մէկը, որուն լեզուն պարզաճէր սեղին պահանջներէն գոնէ կարեւորներուն – կենդանութեան, իրականութեան, ինքնատրուութեան»³:

Նոյն հատումներում, կրկնելով առաջին ձեւակերպումը, նա հեքիաթի հանգրուաններում առաջնային դերակատարում է վերապահում Ռուբէն Զարդարեանին՝ յայտարարելով, թէ արեւելահայերի «...միակ վարպետին՝ Յովհաննէս Թումանեանի հեքիաթներն անգամ չէլան արուեստի: Այնպէս որ չեմ կրնար անոնց մէջ հոչակի հասած անուններ դնել Զարդարեանի անունին քով»⁴: Այսինքն՝ ընդգծում է, որ արեւելահայ հեղինակային հեքիաթը Ի. դարասկզբին, իր պատկերացումով, որակապէս զգալիօրէն զիջում է արեւմտահայ եղբայրակիցների հեքիաթների բարձր շնչին:

Ծայրայեղ կարող է թուալ նման եզրայանգումը, յատկապէս վերջին երկու հեքիաթագիրների (Թումանեան եւ Զարդարեան) կտրուկ հակադրումի փորձերը: Բայց տեսաբանի հետապնդած միտքն այն է, որ Զարդարեանի մշակած գրականութեան լաւագոյն ժանրը դարձաւ հեքիաթը: Ընդ որում՝ ուշագրաւ վերապահումով. «Զարդարեանի ոճը չէ դարձեալ պատմող եւ բուն ստեղծող տարրին, ժողովուրդին ալ գործիքը: Մենք պիտի չկրնայինք արդէն գոհանալ տարազի նախնականութեամբ, որ այդ կարգի

¹ Յակոբ Օշական, *Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան. արուեստագէտ սերունդ, հյոր. 7*, Անթիլիաս, Կաթողիկոսութիւն հայոց մեծի տանն Կիլիկիոյ, 1979, էջ 269:

² Նոյն, էջ 273:

³ Նոյն, էջ 274:

⁴ Նոյն, էջ 279: Չմոռանանք այստեղ Օշականի ոչ անկարելի մէկ նկատառումը, թէ Զարդարեանը կեանքի վերջին շրջանին առաւել հակում առնէ հեքիաթների արեւելապաշտ ուղղութեան ճանաչումներին:

պատմամաներուն միակ յարկանիշը կը մնայ ի վերջոյ (կարդացէք Մուշի Գեղամին հեքիաթները)»⁵:

Մի փոքր անց, խորացնելով հեքիաթի ժանրային նորօրեայ դրսեւորումները, Օշականը կատարում է հայ գրական երկու հատուածներից ժանրի արտայայտչական եւ բովանդակային, ինչպէս եւ համադրական ընդհանրացումի, երեւակայութեան հարցում գրողական անկարութեան տխուր հետեւութիւնները. «Վկայ՝ արեւելահայ հեքիաթներու ստուարագոյն տոկոսը, ուր ճապաղումը, ձգձգումը, անկանգնելի հետեւականութիւնը իրենց տակ կը թաղեն այն պուր մը սրամտութիւնը կամ մտածումը, ցեղային համը, որուն բիրեղացումին համար անոնք գրիչ շարժեր էին»⁶: Իսկ ընդհանրապէս անհատ հեքիաթագիրների բնագրերում աչք է զարնում «անբնական յորինումը», որը, ըստ տեսաբան-արձակագրի, դարձել է «...ամէնէն անտանելի մեղքը հեքիաթ գրողներուն»⁷:

Օշականի դիպուկ բնութագրումով՝ Զարդարեանը «...ստեղծեց արուեստի իւրայայտուկ ձեւ մը, որ իբր ձգտում, իբր իրացում, հասաւ որոշ գեղեցկութիւններու»⁸: Զուսպ հիացումով ասուած խօսքեր էին սրանք, որոնց մի բաժինը անվերապահ կարող էր ուղղել եւ իրեն: «Ահա՛ թէ ինչե՛ր կարելի է հանել իր հեքիաթներէն»⁹ եզրայանգում է նա՝ քաջ ճանաչելով նաեւ արեւմտահայ հեքիաթագրի ազդեցութիւնների աւագանը օտարներից՝ այդպէս էլ լրումի չհասած բարձրակարգ հեքիաթագիրների ցանկով՝ Օսկար Ուայլդ, պառնասեաններից՝ Ֆրանսուա Կոպէ, աւելի վաղ՝ Էդգար Պօ եւ ուրիշներ:

Վահէ Օշականը, մի կողմ ձգելով հօր *Խորհուրդներու մեհեանը* (1922) գրքի ժանրային իւրայատկութիւնը, տալիս է հեքիաթի մէջ նրա բերած գրապատմական դերակատարութիւնը: Բնականաբար, գնահատութիւնը նորարար հիմքեր ունէր. որդին հօրը դասում է հեքիաթագիրների մէջ առաջատարների շարքը՝ Թումանեանի եւ Զարդարեանի կողքին, արժեւորելով ժողովրդական հեքիաթի ընկալումը՝ «կեանքի եւ խորհուրդի համադրումի» շնորհիւ: Մի փոքր «հեռուից» գալով՝ կրտսեր Օշականը արձանագրում է. «Այս **ժանրը** գրեթէ անտեսուած էր արեւմտահայոց մօտ մինչեւ Ռուբէն Զարդարեան, որ անոր գեղարուեստական զգեստ մը հագցուց 1895ի «Ծաղիկ»էն սկսելով: Երկրորդական, երրորդական գրողներ փորձած էին (Մալկարացի Կարօն, Մ. Ռուբէնեան, Արամ Անտոնեան ու 1900էն անդին՝ Մուշեղ Վրդ. Սերոբեան, Լեւոն Մեսրոպ), ու ծախողած

⁵ Նոյն, էջ 274:

⁶ Նոյն, էջ 275:

⁷ Նոյն:

⁸ Նոյն, էջ 280:

⁹ Նոյն:

...»¹⁰: Համադրական մանրակրիտ աշխատանքում Վ. Օշականը գրադատի իրաւունքով է վերհանում հեքիաթագիր Յ. Օշականին՝ «քնարական շունչով, լեզուական թարմութեամբ, գոյներու, գիծերու, բոյրերու եւ ծայներու քոյրորով ու մա՛նաւանդ ազգային յիշողութենէն գալու հանգամանքով»¹¹:

Օշական-տեսաբանի՝ հեքիաթի ժանրի ընկալման ու մեկնութեան ճանապարհին գլխաւոր ընդդիմախօսը Շահան Շահնուրն է: Սկզբում թերեւս տարընթերցումի «շփոթի» մէջ կարելի է մատնացոյց անել նրանց ընդհանրական մօտեցումը: Շահնուրը եւ Յ. Օշականը որոշակի վերապահում ունեն գրական երկի մէջ սիւժէի՝ «դէպքի» խաղացած դերի նկատմամբ: Յ. Օշականը այդքան էլ չի սիրում ընդառաջ գնալ սիւժէի՝ իրեն անհարկի թուացող ծաւալումներին: Նա այդ մասին է հենց խօսում «Կեանքին պէս» ինքնապատումի մէջ:

Նոյնը՝ գործողութեան «լայն սպառման» չարաշահումների դէմ, շատ անելի բացորոշ արտայայտում է Շահնուրը «Դրախտ կորուսեալ» խոհագրութեան (1938) վերջին հատուածում. «Կասկած չկայ, եզրակացնում է նա, թէ որեւէ գրական գործ, որ քիչ թէ շատ յոռետես հակում ունի, վերջ ի վերջոյ, կը յանգի այն անխուսափելի տարագին, որ է. 1) երջանկութիւն մը կար (Աստուծոյ դրախտը – Ս.Դ.). 2) **դէպք մը պատահեցաւ**. 3) երջանկութիւն չկայ այլեւ»¹²: Շարունակութիւնը, հետեւցնում է անմիջապէս, նոյն կարգի հեքիաթն է, ինչ բերում է Աստուածաշնչի ամանդութիւնը. «Բայց,

¹⁰ Վահէ Օշական, «Յակոբ Օշականի տեղը արեւմտահայ գրականութեան մէջ», *Բագին, ամսագիր գրականութեան եւ արուեստի*, Յունուար-Փետրուար, 1-2:1984, էջ 151, ընդգծումը՝ բնագրային:

Մենք, իհարկէ, բարձր ենք գնահատում Արտաշէս Յարութիւնեանի բանաստեղծական եւ գրադատական լաւագոյն արժէքները, Արամ Անտոնեանի՝ հայոց պատմագրութեան մէջ մեծ ծառայութիւնը, Լեւոն Մեսրոպի՝ 1940ականներին գրուած «Քերպելայի գիշերներ»ի կամ «Կախարդող լեռը կամ ներգաղթող ձին» հեքիաթախառն ոճաւորումի արեւելեան գունաւորումով տրուած արձակ շարադրանքները: Այնուհանդերձ, պիտի ընդունել, որ հեքիաթի ժանրի մշակումներում գրապատմական առաջխաղացում նրանք չկարողացան ապահովել, ինչը խստավարժօրէն մատնանշում է Վ. Օշականը:

¹¹ Նոյն:

¹² Շահան Շահնուր, *Երկեր երկու գրքով, գիրք երկրորդ*, «Սովետական գրող», Երեւան, 1985, էջ 87, ընդգծումը մերն է:

Նոյն յօդուածի մէջ, քիչ անելի վերը, գրական ստեղծագործութեան կառուցածքի հիմքերում Շահնուրը բերում է նախադրութեան եւ հանգոյցի գեղարուեստական մատուցման նոյնատիպ բանաձեւի այլ տարբերակներ, ուր երեք ենթակէ-տերը հետապնդում են մէկ ճանաչելի տեսողութիւն: Զորօրինակ՝ «1. Դրախտին մէջն էինք, 2. **Խնձորը կերանք** (արդէն ծանօթ «դէպքի», արարքի այլաբանական հոմանիշն է – Ս.Դ.), 3. **Կորուսեալ է դրախտը**» (նոյն, էջ 84, ընդգծումները մերն են):

անշո'ւշտ, ծայր անհեթեթ բան է վէպ մը ուսումնասիրել, զայն յանգեցնելով այսքան լակոնական պարզաբանության մը: Գրականությունը միայն մտադրություն չէ, այլ նաեւ իրականացում: ...Բայց ես համարձակեցայ հեքիաթը այսպէս պարզաբանել, քանի որ ...պարկերազարդումը վերջին ծայր չնչին է, պատմությունը պըրըլիկ է իր ծաւալով: Որով նաեւ շատ ակնբախ է անոր մօտիկությունը Ադամ-Եւայի աւանդավէպին հետ: Բացորոշ է»¹³:

Ընդգծենք, որ բացորոշ է եւ յայտնի նաեւ «հեքիաթ» բառեզրի հեզնախառն ժխտական շահնութեան հակումը, որը թեթեւ գրչով է տրուած. «Մեր հեքիաթն ալ, որ աւելի կը նկրտի մօտենալ արեւելեան պատմութիւններուն, միաբնասակ չէ (այսինքն՝ Ադամ-Եւայի աւանդութեան ընթացքին նման չէ - Ս.Դ.), անշո'ւշտ, ինչպէս ես երեւոյթը ունեցայ ըսելու: Ես առի մանաւանդ այն հեքիաթը, որ ամէնէն բազմարդիւնն է, որ մայր երակ է դարձած Զարդարեանէն մինչեւ Օշական, եւ մինչեւ նորագոյն դեռափոխ հեքիաթագիրը»¹⁴: Խորն է Շահնուրի դժգոհութիւնը ոչ միայն հեքիաթի ժանրին տրուած այս երկու նորագիրներից՝ Զարդարեանից եւ Յ. Օշականից, այլեւ ժանրի կառոյցից, աւելին՝ ժանրի հեռանկարի նորոգութեան նրանց արդիւնաւոր փորձերից. «Բայց անկախաբար իր ոգիէն, անկախաբար իր միջուկէն, հեքիաթը երբեւիցէ յաջողած է մեր մէջ իբրեւ գրական գործ: Ո՛չ, անշո'ւշտ, անոր տկարութիւնը այնքան ակնբախ կը թուի ինձ, որ վրան կանգ պիտի չառնեմ: Երէկ թէ այսօր հայը հեքիաթին տրամադրած է տաղանդներ, որոնք աւուր հացի կարօտ են»¹⁵:

Ընկերային խիստ ընդգծուած գիծ բերելով հեղինակային հեքիաթի՝ իբր ժանրածին «ծգտումը», շրջանցելով նրա՝ աւանդաբար բարու եւ չարի միջեւ նորոգուող պայքարի հին ու նոր փիլիսոփայական «հիմքերը», «ամէն բանէ առաջ՝ կրօնաշունչ եւ կորաքամակ»¹⁶ գաղափարագրումները՝ Շահնուրը նոյն տեղում գրում է, թէ «ան (նկատի ունի հեքիաթի նոր շրջանի գրական մշակումները - Ս.Դ.) բնաւ ազգայնական չէ, ան բնաւ յեղափոխական չէ»:

Շահնուրեան երեւանեան երկհատորեակի կազմող, խմբագիր եւ ծանօթագրումների հեղինակ Ստեփան Թովիչեանը կտրուկ փակում է գրողի շուրջ հնարաւոր տարակարծ եւ ենթակայական մեկնաբանումները՝ գտնելով, թէ՝ «Զարդարեանից մինչեւ Օշական «հեքիաթագրութիւնը» Շահնուրի

¹³ Նոյն, էջ 87:

¹⁴ Նոյն, էջ 86: Նոյն էջի տողատակում Շահնուրը ամփոփում է արեւմտահայ երկու հեքիաթագիրների երկերում իր տեսած հակասականութիւնը. «Այս գրութիւնը փորձ մըն է հեքիաթը բացատրելու իր գլխաւոր գիծին մէջ, եւ յետոյ մատնանշում մը՝ հեքիաթագիրներու հակասական գործունէութեան»:

¹⁵ Նոյն: Ասել է թէ՛ իբր նիւթական ակնկալութիւնն է միայն ստիպել նրանց դիմելու ընթերցողի երեակայութեանը:

¹⁶ Նոյն:

մասնաւոր կարծիքն է, որը չի համընկնում գրական իրողութիւններին: ... Ընդունելով Շահնուրի ձգտումը՝ պարմական լաւատեսութիւնը, պէտք է նշել, որ նրա ուրուագծած «հեքիաթը» հայ գրականութեան մէջ՝ ըստ էութեան շինծու է: Տարուած բանավիճային կրքով՝ նա անարդար եզրակացութիւններ է անում իր մի շարք անմիջական նախորդների (այդ թւում՝ Զարդարեանի եւ Օշականի - Ս.Դ.) ստեղծագործութեան վերաբերեալ»¹⁷:

Զարմանալի զուգադիպութեամբ նոյն թուականին (1985) հարցին անդրադառնում է նաեւ Շահնուրի կենսագիր Գրիգոր Շահինեանը. յենուելով այս անգամ *Բաց Կոմարը* նօթագրքի (1971) դատողութիւններին՝ նա փորձում է արդարացնել ժանրի հանդէպ գրողի՝ իր համար էլ անակնկալ ժխտական կեցուածքը եւ փոքր-ինչ սառնութեամբ, կարծես չհամաձայնելով, գտնում, թէ նորագոյն հայկական հեքիաթը այդպէս էլ «չբիրեղացաւ», իսկ «...մեր ժողովուրդը ...անգրագէտ էր բարձրագոյն փոկոսով, իր երեւակայութիւնը վստահած էր հեքիաթի մոգական զօրութեան, թոնրի շուրջ խմբուած բոլորակի»¹⁸:

Ազգային բանաստեղծութեան բարձր ինքնատիպութիւնը եւ հեքիաթի ժանրային նախնական հարստութեան ընկալումների, աւանդոյթների շերտերը դառնում են որոշակի արհեստական զուգահեռներ, բայց՝ «առասպելը չէր կրնար ըլլալ նուազ ինքնատիպ քան բանաստեղծութիւնը: Բայց ան չհասաւ արուեստի բարձրութեան: Այնպէս որ հայ ընտանիքը մնաց ինքն իր վրայ (ասել է թէ՝ ժողովրդական հեքիաթի դիմաց - Ս.Դ.) գոց եւ ամրափակ»¹⁹, - նկատում է Շահնուրը:

Անակնկալը, սակայն, Շահնուրից բխող համեմատութիւնների առթիւ Շահինեանի արած յայտարար փորձն է, որի հետեւանքը Շահնուրի քննած հասկացութեան ցուցադրութիւնն է, երբ անհատ նորագոյն հեղինակների

¹⁷ Նոյն, էջ 322 (տե՛ս՝ Ստ. Թովիշեանի ծանօթագրութիւնների բաժինը):

¹⁸ Շահան Շահնուր, *Բաց Կոմարը*, հրատ.՝ *Յառաջ օրաթերթի*, Փարիզ, 1971, էջ 142: Շահնուրի ակնարկի բացայայտ թէ անուղղակի հասցեագրումը Օշականի մանկական յիշատակի գեղարուեստական անդրադարձերին ունի սքօղուած հեգնական բնոյթ, ինչին պատասխանել Օշականը հարկ չի համարել:

¹⁹ Նոյն: Աւելորդ չէ նկատի ունենալ այստեղ ժողովրդական հեքիաթի ժանրից շահնուրեան անբաւարարութիւնը, երբ խորանում է պատճառների քննութեան մէջ. «Այն առասպելական պարմութեամբ, առաւել կամ նուազ բարոյացուցիչ եւ հայրենասիրական, զոր մենք կը կոչենք հեքիաթ, պէտք ունէր երկրորդ Կոմիտասի մը: Պէտք ունէր նմանարին հանճարի մը, որ զգար ժողովրդական գրոյցը, բիրեղացնէր զայն եւ բանաւորը (բանահիւսականը - Ս.Դ.) բարձրացնէր գրականի (իմա՝ արուեստի «բիրեղացման» - Ս.Դ.): Այդ հանճարը պակսեցաւ մեզի: Անոնք, որ փորձեցին գրական այդ սեռը, մնացին միջակէն վար, հակառակ անոր, որ հարազատ զաւակներն էին գաւառի» (նոյն): Եւ ովքե՛ր էին նրանք՝ «միջակէն վար» մնացածները. Աղայեանի կողքին Թումանեանի, Զարդարեանի, Օշականի եւ այլոց նման գրագէտնե՛ր: Այս ենթակայական ընդհանրացման մէջ է Շահնուրի դրսեւորած ծայրայեղութիւնը:

ստեղծած կամ մշակած հեքիաթների անուան տակ քննադատում են նաեւ ժողովրդական հեքիաթի յատկանիշերը:

Շահինեանը փորձում է տեսնել նոր շրջանի հեքիաթագիրների «յայտնոթինը» որպէս ամանդական ժողովրդական հեքիաթի հետ «թոյլ մրցակցութիւն», ինչը չի դիմանում հայկական ճարտարապետութեան եւ երաժշտական արուեստի համաշխարհային ճանաչում գտած նուաճումներին, «որովհետեւ բացուած են աշխարհին՝ մնալով հանդերձ տիպականօրէն ազգային»²⁰: Այսինքն՝ Շահնուրը եւ շահնուրագէտը երեւոյթը դիտում են ժողովրդական եւ հեղինակային հեքիաթների՝ ժանրային ոչ բաւարար նուաճումի տիրոյթներում:

Գիտենք, որ Շահնուրը անցեալի գրականութեան արժէքը ոչ քիչ դէպքերում ծայրէծայր «հեքիաթ» էր անուանում, ո՛չ, ի հա՛րկէ, ժանրային նեղ ըմբռնումով, այլ՝ գրական բովանդակային մակարդակներն ի մտի բերելով: Բայց միեւնոյն ժամանակ նրա տեսական խօսքը ունէր գրական կառուցուածքի հանդերձանք. ակնյայտ էր նաեւ, որ անտեսում էր դիպաշարի պատճառականութեան փնտռութիւնը, երբ նոյն շրջանում շատ արձակագիրների պարզապէս շահագրգռում էր այս կամ այն հերոսի յետագայ ճակատագիրը՝ արտառոց կամ առտնին դէպքերի գրական տարածք ներգրաւումի «անհրաժեշտութեամբ» պայմանաւորուած:

ԵՐԱԶԻ ԹՈՒԶՔԸ՝ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԹԱԽԾԻ ԵՒ
ՀԵՔԻԱԹԱԳՐԻ ՏԱՌԱՊԱՆՔԻ ՄԻՋՈՎ

Յակոբ Օշականի երկրորդ ժողովածուն, որը լոյս տեսաւ Պոլսում 1922ին, ունէր երազային խորագիր՝ *Խորհուրդներու մեհեանը*: Մանկութիւնից եկող հեքիաթները իմաստնութեան բազմաձալ եւ անծայր խորհուրդներ ունէին, եռեւեփում էին ժողովրդական երագի թելերին եւ յիշողութեան բանահիւսական ընդերքներում պահպանում հաւատի ու սիրոյ, բարութեան յաւերժական թեմաները: Խորագրի երկրորդ բաղադրիչ «մեհեանը» պարզում էր Պրուսայի ժողովրդի գեղարուեստական երեսակայութեան անյատակ գանձատուփը: Յիրաւի, «մեհեանը» մասունքների խճանկար էր, չարի ու բարու բախումների ասպարէզ, կրկէս, որտեղ ամբողջանում էին բնատրոփութիւններ, կրքեր, պատումների ուսանելի դասերը, աշխարհընկալում:

Խորհուրդներու մեհեանը գրքի կարճիկ բացատրականում, շեշտելով, որ տարբեր ժամանակներում գրուած գործեր են մէկտեղուած, որոնց միջեւ ժամանակային հեռաւորութիւնը կարող է ձգուել տասը եւ անելի տարիներ, յատկապէս «Հեքիաթներ»ի առումով հեղինակը խոստովանում է, որ «...կան հոն էջեր, որոնց օտար կը մնամ այսօր, բայց չէի կրնար զանոնք

²⁰ Գրիգոր Շահինեան, *Շահան Շահնուր. արքայ եւ արուեստ*, կաթողիկոսարան հայոց մեծի տանն Կիլիկիոյ, Անթիլիաս, 1985, էջ 91-92:

մեկուսացնել, քանի որ մտքի մը բնաշրջումը կը պատմեն»²¹։ Ընդ որում՝ հեքիաթների ենթաբաժինն կցուած էին երկու շարքեր՝ հրատարակման թուին անհամեմատ մօտ «Մահուան ծաղիկներ»ը եւ «Կայսերական յաղթերգութիւն»ը²², գաղափար, որից յետոյ խոհեմաբար հրաժարուեց։ Վերջին երկու շարքերը ժանրային առումով հեռու էին բուն առաջադրութիւնից՝ արծակ բանաստեղծութիւն էին եւ զուտ քաղաքական բովանդակութեամբ պատմուածքներ։ Այսպիսով, հեքիաթներից անցումը «*խորհուրդների*»ն գրապատմական նոր «մեհեանի» անդուլ որոնումն է, ըստ էութեան՝ քրոնոտոպի ճանաչումի գիտական ճշգրիտ քայլ Օշականի կողմից։ Արդէն «*Մահուան ծաղիկներ*»ի ակնարկը գրողի անցած դժոխային ճանապարհի թափանցիկ վկայութիւնն էր։

Եւ դիտելն է, եւ դժուար տալ միագիծ բնութագիր այս ժողովածուին։ Օշականը փորձում է վերլուծական նոր յուշարար ճանապարհներ գտնել. «*Անոնք, որ կը կարդան «խորհուրդներու մեհեան»ը, լոյսի եւ ստուերի, հեքիաթի եւ առօրեայ տառապանքի այդ դիպական աշխարհը, պիտի չայցուին դիմէն, որ պարտադրուած էր անոր հեղինակին։ Անձնականին վրայ շահարկե՛լ պիտի նշանակէր արդեօք սա առիթով յիշել արցունքը, զոր արժած է անոր «Նոր ժամանակներու հեքիաթ մը» («խորհուրդներու մեհեանը»), ինկած՝ ծովէն հանուած աղջկան մը դէմքին, Վոսփորի ափերուն, աշնանագեղ տեքորով։ **Աղջիկը խեղդուած էր։ Ու ոչ ոք գիտէր, թէ անիկա ջուր էր մտած իր մեղքը թաղելու։ Ժամանակն է ասիկա գրողի գործին խորը**»²³։*

Ընդհանրական շատ եզրեր կարելի է որսալ տիրական երկու արուեստագէտների՝ Թումանեանի եւ Օշականի հեքիաթների ժանրային իւրա-

²¹ Յակոբ Օշական, *խորհուրդներու մեհեանը, հեքիաթներ, մահուան ծաղիկներ*, մատենաշար «Գողթան», թիւ 2, տպ. Սանճագեան, Կ. Պոլիս, 1922, էջ 3։

«խորթութիւնը» կամ «օտարութիւնը», որին ակնարկում է գրողը, ժանրային ծանուցում չէ, այլ՝ թեմատիկ ամբողջութեան խնդիր, որը տարանջատելի է, տատամսումի ենթակայ «*մտքի մը բնաշրջում*»։

²² Նկատենք, որ գրքի երրորդ շարքի խորագիրը՝ «*Կայսերական յաղթերգութիւն*», յղում է, բայց այդպէս էլ հրատարակչական հապճեպ թոհուրոհում չի ընդգրկում ժողովածուի մէջ։ Պատահակա՞ն համարել վերջում կցուած ծանօթութիւնը, թէ՛ «*Կայսերական յաղթերգութիւն*»ը մաս պիտի կազմէ ուրիշ հատորի մը՝ որ շուրջով լոյս կը տեսնէ» (նոյն, էջ 128)։ Հաւանաբար, այստեղ հրատարակիչների զգօնութիւնն ու զգուշութիւնն են վճռորոշ դեր խաղում՝ խորագրի քաղաքական ենթամաստից խոյս տալու ձգտումը, որի դէմ արծակագիրը փաստացի ոչինչ անել չէր կարող։ Տիտղոսաթերթից արդէն բացակայում էր «*Կայսերական յաղթերգութիւն*» գրութիւնը՝ պատմութեան կտակելով գրական չփակուած պարտքի գիտակցութիւնը։

²³ Յակոբ Օշական, *Համապարկեր արեւմտահայ գրականութեան, Վկայութիւն, հտր. 10*, կաթողիկոսութիւն հայոց մեծի տանն Կիլիկիոյ, Անթիլիաս, 1982, էջ 53, ընդգծումները հեղինակինն են։

յատկութիւնների եւ պատկերային կառոյցների տիպաբանական շփումների բնոյթի շուրջ, ինչը բխում է մատուցման գեղարուեստական եղանակների, կամ ինչպէս բնութագրել է Քիւֆէճեան-Օշականը, հեքիաթի ժանրի, «խորհուրդների» խաղարկումներից:

Ժողովածուն բացում է Մոսկուայի *Գարուն* ամսանախում 1910ին լոյս տեսած «Աղուլնակ-քարը» հեքիաթով, որի պատմութիւնը Յակոբին եւ շուրջը հաւաքուած սէօլէզցի միւս երեխաներին յաճախ էր պատմել կոյր հօրաքոյրը, որին անդրադառնում է «Սիրածներէս» շարքից «Հօրքո՛ւրս» եւ «Բութո՛ւլը»՝ յուշի վրայ կառուցուած գեղարուեստական ծաալումներում:

Աղուլնակ-Քարի հեքիաթը այդ յիշողութեան արթմնի մէկ վկայութիւնն է: Թումանեանի նշանատու քառեակի՝ «Արեւելքի եղեմներին իջաւ պայծառ իրիկուն», հետքերով այստեղ եւս ամռան իրիկուններն են. հատնող արեւը արեան գունային հրացուքով այրում է դէմի լեռները, եւ երբ յոգնում է անուշ հովը բնութեան խաղից, Աղուլնակ-քարի տակ ձգուող անդունդի ծերպերից վեր են խոյանում հեքիաթային սիրոյ յաւերժութեան խորհրդանշ երկու աղանիները:

Հեքիաթում չարի խորհրդանիշը եօթը հոգի ունեցող դէմն է, որ իշխում էր գիւղի վրայ. տարին մէկ ջուր էր տալիս՝ ի գին մատուցուած զոհաբերութեան, գիւղի աղուոր աղջիկներից լաւագոյնին պալատ տանելով: Յաջորդ օրը աղբիւրները մէկ օրով կենսատու ջուր էին բաշխում, ու գիւղը սպասում էր յաջորդ տարուան. «Ու դարեր այդպէս էր եղած: Շապ երիպասարդներ մահը աչքերնին առած՝ նեպուած էին լերան խորհուրդին մէջ ու ա՛լ ետ չեկած. ետ չէին գար նաեւ պալապ մտնող լոյս աղջիկներէն ոչ մէկը»²⁴:

Սիւժէի զարգացումը ինքնատիպ է. քառասուն տարին մէկ է դելը դուրս գալիս պտտելու: Դրսում եղողները «...պիտի գեպներես պառկէին, գլուխնին ծածկելով: Վա՛յ անոր, որ համարձակէր աչք նետել վեր՝ դելը րեսնելու համար, շանթերը կ'եփէին զայն»²⁵: Մայրիների անտառում դելը տեսնում է երկու սիրահարների, որոնք վարդենիի տակ համբուրում են. նրանց հոգը չէ դելը: Հիմա աւանդութեան խաղն է՝ սէրը եւ դիւայինը: Վերից ոսկի քաշելով՝ դելը աղջկայ ճակատը այրում է եւ ջրի օրը պարտադրում իրեն յանձնել նրան: Բայց չի տիրանալու. աղջիկն ու տղան իրար գրկած նետում են անդունդը: Ոչինչ յաւերժական չէ: Փլում է դելի պալատը, կենսատու ջուրն անարգել հոսում է, գիւղը երջանիկ է. դելը դժոխք է մտնում. «Դեւերն ալ կը նախանձին մարդերուն սէրէն, ո՛ր վ Աստուած»²⁶: Հեքիաթագրի ռոմանտիկ «միջամտութիւնն» է սա, ըստ էութեան՝ եզրա-

²⁴ Օշական, *խորհուրդներու մեհեանը*, էջ 7:

²⁵ Նոյն:

²⁶ Նոյն, էջ 10:

յանգում, որ խորհրդանշում է հեքիաթի ժանրի կենսունակությունը Թվկա-տինցու եւ Զարդարեանի նուաճումների խորքի վրայ:

Ժողովրդի յիշողութեան ու երեակայութեան ծալքերից, հեղինակի մանկութիւնից եկող հեքիաթը լաւագոյնս բացում էր Հայաստանից «հե-ռացած» երկրամասի ազգային զգացողութեան սուր ենթահողը: Մանկու-թեան հաւատաւոր ընկերը՝ Գէորգ Չագրեանը բերում է պատմական-աշ-խարհագրական ճանաչողութեան «կողմնակի» թուացող, բայց անհրա-ժեշտ լրացում-վկայագիրը. «Գիւղին կեդրոնական ճամբան կ'երկարի դէ-պի «Մինակ Չինարը», եւ հոն այդ ճամբան կը բաժնուի զանազան արա-հետներու: Անոնցմէ մէկը կը վերջանայ «Աղուընակ-Քար»ի բլուրին վրայ»²⁷:

Գարուն ավանախի երկրորդ գրքում, 1911ին, խմբագիրները, ոգետր-ուած հեղինակի հետ գրական գործակցութեան իրենց առաջին փորձից, համակրութեամբ տպագրում են երկրորդ գրութիւնը եւ՝ «Իզնիկի լիճը» հեքիաթը:

Իզնիկի լճի առաջացման առասպելը փինիկեան Սիդոնի եւ Զաախքի Փարուանայի պատմութիւններին զուգահեռ ներկայացնում է տարբեր ժո-ղովուրդների բնութեան եւ երեակայութեան, բարու եւ չարի, սիրոյ իրա-ւունքի եւ նուաճումի փիլիսոփայական հինատուրց գրոյցները՝ Թումանեա-նի եւ Օշականի պարագային հեքիաթի եւ ազգագրութեան ընկալման հայ-կական պատուհանի քննութեամբ:

Անմատչելի է արեւ-աղջկայ պալատը, ուր օտար ոտք չի մտել երբեք: Սառն ու աննուաճ է մնում նաեւ նրա սիրտը: Սրտի հետ միակ «կապը» ճշտում է անսովոր եղանակով. «Աղջիկը սիրտ ունէ՞ր թէ ոչ: Մինակ շար կը սիրէր պալատին առջեւ փլած հսկաներուն տաքուկ, արիւնտ սիրտը, որ հում հում կուրէր, դիակնին թողելով դրան նիգերուն փորուածքին մէջ ձագի նստող ագռաւներուն»²⁸: Աղջկայ «սառնութիւնը» եւ օտարութիւնը դարձել են հոմանիշեր: Այստեղ որսում ենք եւրոպական հեքիաթների կերպարների վարքագծերում իշխող դաժանութեան ուրուագիծ, ինչից դժգոհ էր Թումանեանը իր ստեղծած «Եթերային», ժողովրդական բարի տիպարների սուր առանձնացումով: Սակայն այդ դժգոհութիւնը չի հաս-նում Օշականին, որը հերոսուիւ վարքագծում «հասցնում է» չխորացնել պատկերի օտարամուտ տարրը՝ մնալով ականարկի սահմաններում:

Բայց եւ ընդունենք, որ Քիւֆէճեանի այս կարգի հեքիաթներում իր դի-մագիծը ընթերցողին «չպարզած» հերոսը չէր խորշում ցուցադրել հսկա-ների սիրտը հաճոյքով եւ անյագութեամբ ուտելը, ինչը դրական նստուածք առնուազն չէր կարող ձգել ընթերցողի հոգեաշխարհում: Հսկաներից վեր-

²⁷ Գէորգ Չագրեան, «Յակոբ Օշական (իր կեանքն ու գրականութիւնը)», Հայրենիք ամսագիր, Պոսթըն, Դեկտեմբեր 1950, էջ 36:

²⁸ Օշական, Խորհուրդներու մեհեանը, էջ 25:

ջինի նոյնքան հսկայ պապը, իր մէջ եռացող վրէժը իմաստնութեան հետ կապակցելով, բլուրներ ու ժայռեր պոկելով, բերում փոխում է գետի հունը, որը ուղղում է դէպի աղջկայ պալատը՝ հեղեղելով այն. «*Ու ջուրը լայնցաւ, լայնցաւ դէպի առաջ, ...ելաւ, ելաւ պալատին պարզգամն ալ գտաւ, աղջիկը վերջին վայրկեան մըն ալ դողդողաց իր լոյսերուն մէջ - ետքէն ջուրերը գրկեցին անոր բոցէ միսը. մազերը լարուեցան փրփրած ալիքներուն վրայ, ու կամաց կամաց իջաւ վար դէպ' կմախքներու (իրեն տիրանալու մղումած նախկին հսկաների - Ս.Դ.) պարտէզը*»²⁹:

Ինչու՞ պապի կանխակալ ընտրութիւնը հեքիաթի աւարտին. թերեւս այն բանի համար, որ միւս, երիտասարդ հսկաների նման չխոնարհուի կոյր հրապոյրին, աղջկայ թողած հմայքին: Հեքիաթի ուսանելի խորհուրդը գայթակղութեանը դիմակայութիւնն է, աւելին՝ արկածախնդրութիւնների էժանագին ճանապարհներից հեռու մնալը. «*Հսկային ծայնը 30-40 տարին անգամ մը միայն մէջտեղ կ'ելլէ: ...Հսկան վախուն դուրս կ'ելլէ, կը քննէ բլուրներուն դիմացկունութիւնը, ճահիճներուն պարարտութեան վրայ աչք մը նետելով տրտում, տիտուր կը քաշուի վար՝ իր խորունկ հառաչանքը երեք անգամ կրկնելով*»³⁰:

Արեւելեան հեքիաթի «թեթեւ» թուացող ակնարկը նոր գոյն է հաղորդում իմաստնութեան հոլովոյթին. անմատչելի է, բայց եւ ժամանակի վրայ տիրակալ սթափութեամբ յաղթանակած վերջին հսկան: Զուսպ, բայց իմաստուն տեսողութեամբ՝ ժողովուրդը նրան է վստահել ժամանակի եւ տարածութեան կարգաւորման գործիքակազմը՝ քրոնոտոպը:

«Ինչու՞ կը մեռնինք» հեքիաթը, ըստ էութեան՝ աստուածաշնչեան հարցումների ճամբով է գնում, թէեւ Օշականն ընտրել է «*Հայկական հեքիաթ*» ենթախորագիրը³¹: Առաջին անգամ լոյս է տեսել 1910ին *Ազատամարտ* շաբաթաթերթի գրական յաւելումում³², հեղինակի նախնական քայլերից է: Քիֆէճեանը «*խորհուրդներ*» հասկացութիւնը դիտում էր իբրեւ ժանրակազմ եզրոյթ՝ ընդգրկելով դրա տակ հեքիաթը, ասանդութիւնը, գրոյցը,

²⁹ Նոյն, էջ 29:

³⁰ Նոյն, էջ 30:

³¹ Հեքիաթի ազգային ենթախորքը խորը նախահիմքեր ունի, ինչը վկայում է նաեւ բանաստեղծ Յովհաննէս Շիրազը *Քիրիակա* պոեմի բնաբանի ընտրութեամբ, ուր շեշտադրում է մօր խօսքերի ժողովրդական ակունքի փիլիսոփայական արդարացումը՝ Աստուած-ցաւ-մարդ առանցքի հոլովոյթով: Նկատենք, որ շղթայի կապի մէջ Շիրազի բնագրում բացակայում է «սատանան» (Յովհաննէս Շիրազ, *Երկեր, հատոր երկրորդ (Պոէմներ)*, «Սովետական գրող», Երեւան, 1982, էջ 5): Հաւանաբար, Օշականը քննութեան ենթարկել է հեքիաթի այն տարբերակը, որ յայտնի է եղել Պրուսայի շրջակայքում՝ հակուելով զուտ հայկական արմատին:

³² *Ազատամարտ շաբաթաթերթ-յաւելում, գրական, գեղարուեստական եւ գիտական*, Կ. Պոլիս, 16/29 Օգոստոս 1910, էջ 7-12 (87-92):

պատկերը, յաճախ նաեւ՝ յուշը եւ հրապարակագրութիւնը, միատրելով նրանց բոլորի ներքին բովանդակային տարրերը:

Այլաբանական պատկերների խորքում առանձնանում են ճանաչման երկու հանգրուաններ՝ Աստուած ու սատանան: Երկնային ուժերի միջեւ պատերազմը ամարտուել է, սատանան գերի է ընկել հրեշտակապետերի ձեռքը: Որքան էլ տարօրինակ է, Աստուած սատանայի աչքերի մէջ նոր-նոր որսում է գաղտնիքներ, «որոնք պիտի չգիտցուին»³³: Նա տարակոյս-ներ է ապրում, յաճախ է մտմտում: Իվերջոյ, տալիս է սատանային յանձ-նարարականներ՝ երկիր ուղարկելով: Իսկ սատանայի համար ցանկալին երկրի վրայ ուզածդ լաւ բանը մեռցնելն է: Աստուած պատուիրում է՝ ուր գնայ՝ պիտի լինի հրեշտակների հսկողութեան ներքոյ: «Յանկալին», նախ, երկրի վրայ բնութեան մահն էր: Սատանան չարախնդութեամբ եւ ինքնաբաւ բերկրութեամբ, Աստոյ գթասրտութեան վրայ լայն քմիծաղով բաժանում է մահը երկրի վրայ: Մարդկանց բողոքի ձայնը, սակայն, չի հասնում Աստծուն. «...Ու Կրակաւին Աստուած չի գիտեր, թէ հոս մարդը կը մեռնի, ազգեր սուրբ Կ'անցուին, մանուկները ողջ ողջ կը թաղուին, ու կի-ներու արգանդէն կենսատրուող միսերը դանակներու ծայրը կը գամեն»³⁴:

Քիւֆէճեան ամենատես արուեստագէտին նոյն շնչով միացել է Դ. Վարուժանի հայեացքը: Երկուսն էլ արդար ցասումով են լցուած: Այլեւս անօգուտ բան է Աստծուն ապաւինելը, քանի որ վերջինս հանգստեան է կոչել իրեն: Վարուժանի հերոս արուեստագէտը քանդակել է Վրիժառուի՝ Նեմեսիսի արձանը, որին շունչ հաղորդելով՝ ուղղում է չարը պատժելու պատգամը: Հետեւութիւնը՝ ժամանա՛կն է ժողովրդին առաջնորդել վրիժառու-թեան, այսինքն՝ արեան ծարաւ սատանային երկրից մէկընդմիշտ ար-տաքսելու: Գրողները կառուցում են պատկերային նոյն «ելման» սարսուռը՝ «արգանդը պայրուելու» եւ «արշալոյսը» փշրելու սովորոյթին վերջ տալու.

Բա՛ւ է սուինները պայրուեն

Մեր արգանդին մէջ յաւեր

Լուսաթաղանթն արշալոյսի սաղմերուն»³⁵:

Արդեօք Վարուժանին չի՞ շարունակում վրիժառութեան ճամբին Սիա-մանթոյի յորդորը «Նաւասարդեան աղօթք առ դիցուիին Անահիպ» քեր-թումով պարագային, որը նոյն Վարուժանը դրել էր *Նաւասարդ* տարե-գրքի մէջ անմիջապէս իր «Նաւասարդեան» բանաստեղծութիւնից յետոյ.

Դուն քու մարմինը Արեգակին ընծայելով՝ բեղմնատրուէ անոր Տարրէն,

Եւ Անյաղթելի ահեղ Աստուած մը պարգեւէ Դուն Հայութեան...

Քու աղամանդեայ արգանդէդ, ո՛վ Դիցուիի, ահեղ Աստուած մը ծնանէ մեզ...³⁶:

³³ Օշական, *Խորհուրդներու մեհեանը*, էջ 11:

³⁴ Նոյն, էջ 21:

³⁵ Դանիէլ Վարուժան, *Երկերի լիակապար ժողովածու երեք հատորով, հպր. 1*, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երեւան, 1986, էջ 79:

Քիւֆէճեանի ստեղծած սատանան անկումի, ողբերգութեան եւ մահուան օրհներգուն է: Իսկ Աստծուն, որ կեանք ու շունչ, հոգի է տուել իր ստեղծած երկրին, մոլորակի հեքից ու դժգոհութիւններից գոնէ հիմա, «շունչ առնել» է պէտք: Գուցէ հեգնանքը խորն է, բայց գեղարուեստական հնարանքն այստեղ է՝ «*Հեքիաթը կը կենայ հոս, բայց չ'ըսեր, թէ Աստուած հիմա ինչպէս շունչ կ'առնէ*»³⁷:

Քիւֆէճեանի իմացական-քաղաքակրթական զուտ հետեւութիւնը այս հեքիաթից յանգում է անակնկալ արդիւնքի. Աստուած «*ինքն իր մէջ է*», հեռացել է իր ստեղծածից, իսկ «*մենք մեզմով*» ենք մնացել, չենք ծաւալում, ընդառաջ չենք գնում միմեանց: Աստուած շրջանցել է մարդուն, որի ցաւը Իր համար առօրեական է, ինչպէս արդարութեան փիլիսոփայութիւնը:

Հինաւորց այլաբանութիւնների մէջ կեանքի շարունակական ընթացքներն է փորձում արձակագիրը փնտռել ու հաստատել «*Աւելում-աղբիւր*» հեքիաթում, որն առաջին անգամ հրապարակուել է *Մեհեան* հանդէսի երկրորդ համարում (1914): Նիւթը տանում է հեթանոսական ոգով, թէեւ խորքի մէջ գիտլի ներկայ օրերի արձագանգն է. ոգեկոչուած է աղբիւրը, որի աւետումի կենսայորդ խորհրդի շուրջ խոնում են հարսները՝ արթնացնելով աղջկական երագները, զօրացնելով քարայրի աւետում-աղբիւրի յոյսը, պարզելով իրենց բերած մոմերը, որոնցից ճառագող լոյսերը վաղուայ ծնունդների առհաւատչեան են:

Կարելի է ասել, որ Քիւֆէճեանի գրական մշակումների մէջ ժողովրդական տօնախմբութիւններից Կաղանդը բոլորից շատ գրական շահագրգռութիւններ արթնացրած նիւթն է, ասանդութիւնների գեղարուեստական մեկնութիւններում իր համար զգլխիչ խորհուրդը: *Խորհուրդներու մեհեան*ում ընդգրկուած ու տարբեր պատուհաններից բացուած երկու հեքիաթներում («*Կաղանդի հեքիաթ*» եւ «*Կաղանդ գիշերով*») վերհանուած են սիւժէտային յատկանշական կողմեր: Աւելացնենք, որ 1910-20ականների մամուլում սփռուած պատմութիւնների, հեքիաթների եւ պատկերների ահռելի նիւթ է կուտակուել, որ ժամանակին մեկնաբանական իրարամերժ շփոթ կարող է առաջ բերել:

Այժմ «*Կաղանդ գիշերով*» այլաբանական փորձագրութեան ստեղծագործական հետաքրքրաշարժ պատմութեան մասին, որը առաջին անգամ լոյս է տեսել 1920ին Միքայէլ Շամտանճեանի *Ոստան* կիսամանայ հանդէսում³⁸:

³⁶ Նաւասարդ, գրական եւ գեղարուեստական տարեգիրք, Ա., կազմ.՝ Դանիէլ Վարուժան եւ Յ. Ճ. Սիրունի, տպ. Օ Արզուման, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 6:

³⁷ Օշական, *Խորհուրդներու մեհեանը*, էջ 21:

³⁸ *Ոստան, կիսամանայ տարբերագիր արուեստներու, գրականութեանց եւ գիտութեանց*, Պոլիս, Յունուար 16, 5-6(11-12):1920, էջ 198-202:

Բնագրի սկզբնական մասում Օշականը քանիցս ուղղորդում է ստեղծագործության ենթաժանրային ակունքը՝ «աւանդութիւն»: Այն կարելի է կոչել եղերերգ՝ ենթաժանրի առումով հազուադիս օրինակ նրա գրական գործունէութեան մէջ, խորապէս ներշնչուած նոյն *Ոստանում* Մորիս Մեթերլինկից թարգմանաբար տպագրուած «*Մեռելներուն ուժը*» եւ 1918ին՝ նոյն հեղինակի «*Մեռելներուն կեանքը*» արձակ գործերից, որոնց անմիջական ներգործութիւնը կարելի է արձանագրել նաեւ «*Մահուան ծաղիկներ*» արձակ բանաստեղծութիւնների շարքում:

Աւանդութեան մէջ եղերականի մուտքը ողբերգականօրէն հանդիսատր է՝ «...այնքան վայրագօրէն նահապտակուած մեր Երագը»³⁹ պահելու համար, ինչը նախասիրած եղանակ է Օշականի համար, եթէ նկատի ունենանք, որ աւանդութիւն-հեքիաթը ազատում է իրականի եւ վաւերականի պայմանադրութիւններից՝ պատումում ներառելով ֆանտասմագորիայի տարրեր: Որտեղի՞ց է գալիս նորօրեայ տառապանքի մորմոքը հեքիաթագրի մէջ՝ անցեալի հետ փրթած ժամանակի կսկիծից, յիշատակների զօրութիւնից. «*Ու ամէն փարի, Կաղանդ գիշերով, մեր մեռելները, մէկիկ մէկիկ դուրս քաշուած ճառագայթի մը կտորէն, կը թօթուեն իրենց աչքերուն վրայէն հողերուն գիշերը, կը պտտին իրենց փունները, անկիւնը կտրցնող սեղանին վրայ, եօթը ամաններուն եօթն անգամ համարեսը կ'ընեն, իրենց աշխարհիկ կեանքի օրերէն մէկ-երկու մեծ յուզումներ կը գրնեն նորէն, ու շարեր գայրագին, շարեր գլխահակ, ճամբան կը բռնեն հայրենի լերան՝ լսելու համար ամէն փարեգլխի սպասուած ու միշտ ալ անաւարտ մնացած մեծ բանաձեւը, որուն բառերէն խաղաղութիւնը ցօղի մը պէս զարուելով պիտի իջնար իրենց սրուերներու աշխարհին*»⁴⁰:

Նրա՞նք են՝ մեր մեռելները, մարտնչած հայորդիները, «*գեղերու աստուածներուն*» իրենց պատին ու հպարտութիւնը վստահած մեր կանայք, մեր հրեշտակ երեխաները, մեր նախնիները, ծնողները: «*Ու տառապանքը կ'ապրիք այնքան ուժով ու սաստիկ, որ չէք դիմանար ու կը մեռնիք շար շուր նորէն: Ձեզի չափ վշտակոծ մեռելներ Աստուած չէ ճանչցած*»⁴¹:

Ուշագրաւ է, որ ճիշտ նոյն ժամանակ, 1919ին, համանման մի պատկեր կառուցում է Վահան Թէքէեանը «*Յիշողութիւն*» քերթուածում, ուր արդէն բանաստեղծի սիրտն է կանչում «*իր մեռելները բոլոր*», երբ յիշողութիւնը՝ «*մեռելապա՛հ քընացած*», բահն առած, բացում է «*բոլոր դամբանները*» (ինչպէս Ռ. Սեակը կը գրէր, «*Դամբաններ են ուրքիս հեղքե՛ր*»⁴²), որ երգիչը խենթօրէն յանձնուի անցեալի նահատակների յիշատակին՝ «նա-

³⁹ Օշական, *Խորհուրդներու մեհեանը*, էջ 47:

⁴⁰ Նոյն:

⁴¹ Նոյն, էջ 50:

⁴² Ռուբէն Սեակ, *Երկեր*, «Սովետական գրող», Երեւան, 1985, էջ 136:

խընտրելով» «սոսկումը»՝ «ամայութեան, լըռութեան» կանչը, նրա հետ «ուժգնօրէն» շփումը⁴³:

Օշականի այս ստեղծագործութեան մէջ «մեռելների» զուգահեռը տա- նում է դէպի ուրիշ մեծ բանաստեղծի ակունք: Անապատի կարաանների ուխտատուների մասին է ակնարկը. «Անոնց բոլորին մէջ ալ Երազը կ'ապ- րի, ու անոնք ալ ականջ կու տան լերան Աստծուն»⁴⁴ գրում է Քիւֆէճեանը՝ աչք քթելով «Նեմեսիս»ի նշանաւոր պատկերային գիւտին.

*Ո՛հ, ինչ փոյթ կեանքը մեռնող,
Երբոր Երազը կ'ապրի,
Երբոր Երազն անմահ է...⁴⁵:*

Արձակագիրը հեքիաթների մէջ առարկայացրել է հայութեան մեռնող կեանքի ու դրա կողքին նրա անմահ Երազի, վերստին Աստծուն ապաւի- նելու աղերսները: Աստծոյ յոյսին ու ժողովրդի արդարութեան վերականգ- նման խոստումին խոնարհուելով՝ ստուեր-ուրուական մեր մեռելները «ա- պառաժներուն վրայէն կը քաշուին» դէպի իրենց գերեզմանները, քանի որ արդար հատուցումը՝ «...անիկա պիտի գայ շատ կանուխ»⁴⁶:

«Կաղանդ գիշերով» ականդութեան մէջ պարմանին որպէս սիրոյ «Աստուածութիւն մը կ'իյնայ մէկէն»⁴⁷: Հին է ու հեթանոսաշունչ գիշերային Կաղանդի այս հեքիաթը, այնքան որ՝ «աւանդութիւնը մոռցած է անոր ա- նունը եւ զգուշացած ճշդելէ անոր դաւանանքը»⁴⁸: Բայց հեթանոս պարմա- նի-Աստուածը փախստական ու տառապող է:

Անցեալի մեծութիւնների ոգեկոչութիւնը Քիւֆէճեանի իրովի արձա- գանգն էր «հեթանոսական» շարժման գեղագիտական ակունքների ճա- նաչողութեանը, որին նուիրուել էին իր գրչընկերները, որոնց գործունէու- թիւնը նպատակային էր, ինչը հաստատել էր նաեւ ինքը *Մեհեանի* հա- մախմբագրութեամբ եւ *Նաւասարդ* տարեգրքին աշխուժ մասնակցու- թեամբ:

«Հեթանոս» արբշիւ կեանքը ներկայացնում են մեր «մեռելները», բայց դա մահուան արժեւորման տուրքի պայմանական խաղը չէ, այլ հեթանոս մեր նախնեաց ապրած կեանքի շքեղութիւնը. «Իրենց պատանքին վրայ ունին ծիրանի, ունին բեհեզ, ինչ որ Արեւելքը կը վերապահէ իր կիսաստ- րածներուն: ...Ի՛նչ տպաւորիչ է բխումը ծիւռ մը թռիչին, լերան իսկ սրտէն, որուն բաշերուն վրայ իր զրահուած թեւերը կը փաթթէ, քաջերէն

⁴³ Վահան Թեքեան, *Գաղտնի պարտէզ*, «Զանգակ 97», Երեւան-Պէյրութ, 2003, էջ 233:

⁴⁴ Օշական, *Խորհուրդներու մեհեանը*, էջ 50:

⁴⁵ Վարուժան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հտր. 1, էջ 75:

⁴⁶ Օշական, *Խորհուրդներու մեհեանը*, էջ 51:

⁴⁷ Նոյն, էջ 46:

⁴⁸ Նոյն:

շղթայակալ մեր հին մէկ թագաւորը»⁴⁹: Արտաւազըր Օշականի պատումի էջերում այլեւ առասպելի «անիծեալ արքան» չէ, այլ՝ քաջ մէկը հնագոյն հանրայայտ պատմական տողանցքի վրայ: Մենք տեսնում ենք նաեւ «սեւ աչքերուն ճերմակ լոյսերովը» մեր թագուհիներին, որոնք «կը ձգեն այլեւ անյայտ ու անանուն դամբարանները...», ու հերարծակ, ու նազանքով ու աստղածօրէն կը քալեն ծոյլ ծփանքովը ծալլուող երազներուն, դէպի մայր լեռը, դէպի սպասող Աստուածութիւնը»⁵⁰:

Այստեղ արծակագիրը վերակազմում է գրական շարժման իր ընկալումը նորոգ ուրուագծումով, հեքիաթների միջավայրի ընտրութեամբ, որոնց մէջ լաւագոյնները ժանրային կառոյցում իր «հեթանոսական» երեւակայութեան վկայութիւնն են:

«Կաղանդի հեքիաթ»ը, գրուած 1913ին, առաջին անգամ տպագրուել է մէկ տարի անց Պոլսի Հայուն Գարեցոյցըում⁵¹: Մանկական յուշ է Կաղանդի անչար երեկոններից մէկը, ընտանեկան մասունք, երբ ամանդոյթի համաձայն՝ հայրերը նոր մահացածների տուն էին գնում՝ «խաչ ու աղօթք ընելը»⁵²: Կոյր հորաքոյրը, բարի ու անուշ պառաւ աղջիկ, ճերմակ մազերով, թարթիչէ ու լոյսէ զուրկ աչքերով, գետնամած տանը, թաղի հարեւան մանուկներին ժողված, պատմում էր «Ոսկիի հեքիաթը», որ բոլորը գոց գիտէին, բայց ամէն տարի Կաղանդի իրիկունները հաճոյքով լսում էին: Մթնոլորտը նահապետական էր, կորսուած հեքիաթի շարունակութիւն, թէեւ պատմածը երջանիկ անցեալի Կաղանդի ապրուած իրիկունի մասին էր, «երբ մեռել-տուն երթալ չկար, ու պաստել ու շարոց ուրելու համար այսպէս ժամերով հոգի չէին քակեր պզտիկները: Մեզի ի՛նչ փոյթ, թէ անոր գիշերին մէջ, դուրսը, հովն ու անձրեւը, ձիւնն ու ցուրտը իրարու ետեւէ կ'իյնային»⁵³: Օշականին մանկութիւնը լուսաւոր մի հեքիաթ էր թում՝ Կաղանդի հեքիաթ:

«Կանանչ-Կիրակի» ամանդութիւնը նուիրել է Գեղամ Բարսեղեանին: Ըստ էութեան՝ այս հեքիաթախառն ամանդութիւնը հրաւէր-կոչ էր երուպաններից Պոլիս եկած մտաւորականին եւ այն էլ՝ գրական համագործակցութեան, իբրեւ շարժման պաշտպան, իբրեւ իր եւ Կոստան Զարեանի հետ Մեհեան հանդէսի համախմբագիր:

Ամանդութիւնը փոխել է հեքիաթի ժանրային հունը՝ ստեղծագործութիւնը աւելի թեքելով դէպի արծակ բանաստեղծութիւն, իսկ տեղ-տեղ՝ բանահիւսական ոճաւորումով անցում դէպի բանաստեղծական կշռոյթներ: Այն ներքող է բնութեան զարթօնքին: Սկզբից, մամերի պատմումի համաձայն,

⁴⁹ Նոյն, էջ 48:

⁵⁰ Նոյն:

⁵¹ Հայուն Գարեցոյցը, Պոլիս, Դ. տարի, 1914, էջ 95-100:

⁵² Օշական, *Խորհուրդներու մեհեանը*, էջ 37:

⁵³ Նոյն, էջ 38:

«թեաւոր ծիու վրայ... ճերմկած» ջրերի վրայով անցնում է «անուշ աչքերով երիտասարդը»՝ «քակելով ցորեններուն կապերը», «արգասաբեր փրփուր թօթուելով ձիթենիներուն ալեկոծ կոնական ի վար», դաշտերի ու լեռան ծաղիկների վրայ «մեղր ու կաթ թափելով»։ Նա գրգանքով մտնում է անկողինների մէջ դեռ պառկած աղջիկների սենեակները՝ արթնացնելով նրանց հեշտաբոյր երազները, մազերը ծով դարձնելով, «ծծկաններուն ստինքը՝ կաթնաղբիւր»։ Հեքիաթի տարրը արձակ բանաստեղծութեան մէջ ունի իր ժողովրդական պատումի ակունքը՝ «Վա՛յ ան կնիկներուն, որոնց անկողինը դեւ է պառկեր. երիտասարդը զանոնք կը տանի գիշերը կէսին, իր ծիուն քամակն առած, ու Աազանի անտառին մէջ զանոնք կաղնիի կը փոխէ»⁵⁴։

Այս ամէնից յետոյ միայն երիտասարդը եւ Քիւֆէճեանը ողջունում են աստուածուհի-աղջիկների երթը դէպի Աազանը, ողջունում են երգով՝ ժողովրդական երգի ծիրանին իբրեւ նշխար հրամցնելով Գ. Բարսեղեանին՝

- Հա՛յ-կանանց, կարմի՛ր կանանց
Նստեր եմ կանչիդ դիմաց ...⁵⁵։

Լուացում են իրենց «մեղքերի» վկաներ ծառերի տակ բերկրանք ապրած աղջիկները, որոնք աստուածուհիներ են, որոնք մտամփոփ նայում են ծառերին. «Խեղճ ծառեր, որոնց արմատին տակ տակաւին կնկան սիրտը կը զարնէ»⁵⁶։ Դա իսկապէս հնուց եկող պատուի ըմբռնումի եւ սիրոյ բերկրանքի բախումն է, երբ աղջիկները մեղքից ծանրաբեռ իրենց մարմինները - «պարտիւր իրենց ցեղին» - ստիպուած յանձնում էին «գեպին Աստուածներուն» («Կաղանդ գիշերով») ⁵⁷։

Այն լաագոյնս յիշեցնում է հայոց աստուածուհիների լոգանքը աազանի մէջ առաւօտ ծէգին. նոյն հրճուանքն է. «Ու երբ մթնշաղը մեռնի բոլորովին, ու արեւի կտորներ ճիւղերուն արանքներէն գան կարմրիլ ու խաղալ գեպնի շաղերուն վրայ, աղջիկները կ'իջնան վար, Աազանի ափին լուացուելու։

Կը լուացուին անոնք։ Զուրը կը պագնէ անոնց երեսն ու սրունքները, կուրծքն ու մազերը»⁵⁸։

Անցեալի վիպային հեթանոս ոգեկոչումի յայտնի դրուագն է սա, որ պիտի ոգեշնչէր Բարսեղեանին, թեաւորէր նրան՝ դարձնելով իւրատեսակ տիպար՝ հեքիաթի «երիտասարդ»։

⁵⁴ Նոյն, էջ 42: Այս պարբերութեան հատուածաբար ընտրուած քաղուածքների էջը նոյնն է։

⁵⁵ Նոյն, էջ 43:

⁵⁶ Նոյն, էջ 45:

⁵⁷ Նոյն, էջ 49:

⁵⁸ Նոյն, էջ 45:

Արեւելեան հեքիաթների ոճով է բացուած «Արեւն ու լուսնկան», որը, ըստ մշակման, ունի հայկական ծագում: Դասական հեքիաթի խորհրդանշական երեք թիւը սիւժէի զարգացման լծակն է: Ահա՛ քաղաքի արուարձանի ամայի փողոցի վրայի տունը՝ երեք պատուհաններով, որի ներսում իրենց պայազատներին սպասող երեք աղջիկներ կան: Նրանցից մեծի աչքերը յոգնած երեւոյթ ունեն սպասումի լարումից, իսկ գեղեցկութիւնը սկսել է նահանջել: Նայուածքը «...կը մեկնի նեւրի մը պէս, որուն սլաքը մահուան թոյնովը կը թրթռայ»⁵⁹: Երկրորդը թարմատի աղջիկ է՝ կապոյտ աչքերով, «ճերմակ՝ ինչպէս կ'ըլլայ սառոյցը, որուն վրայ ծիւնը եկած է ինքզինքը դնելու...: Չար է անոր նայուածքը, վրանգաւոր չարութիւնով մը, ու անկէ՛ մեկնող նեւրը մահուան անդունդէն կու գայ»⁶⁰: Բայց նա նոյնպէս պայազատ է երազում: «Երրորդը մաքրաշ աղջիկ մըն է, գոյնով մը, որ տաք է, ինչպէս մոխրի բամպակին տակ քնացող կրակը..., ու անոր աչքերէն անմեղութիւնը կը նայի սրտառուչ ու գրաւող»⁶¹: Նա եւս, ինչպէս իր երկու քոյր հարեւանուիիները, գեղեցիկ կամ տգեղ աղջիկներ, երազում է պայազատներ, գահաժառանգ ու թագաւորներ:

Իսկ քաղաքն ունի իր պայազատը՝ քսանամեայ խարտեաշ պատանին, հոգին՝ դեռ միայնութեան վարժ: Իրականում՝ «սիրոյ դրօշակն է ան, որ կը քալէ, ու աղջիկները անոր հովէն կրակ, կրակ, կրակ կը դառնան»⁶²: Ամայի փողոցով անցնող երիտասարդ իշխանը ընտրում է ամայի տան բնակիչ քոյրերից կրտսերին, «ամէնէն համեստը եւ ամէնէն քաղցրագինը»⁶³, որը բերում է գահաժառանգ իշխանի համար գոյգ լուսաւոր երեխաներ՝ Արեւին ու Լուսնկային: Կաշառուած մայր-դայեակը, դրանց փոխարէն, իշխանի առջեւ դնում է իբր նոր ծնուած շան լակոտների: Չի ուշանում դաւին անտեղակ իշխանի պատիժը. պալատի դիմաց, մեծ հրապարակի կեդրոնում կէս-մէջքը թաղուած, «վարսուած» Մայր-իշխանուիին՝ «Սիրոյ Մեծ Մարտիրոսը», պարտաւոր էր,- չէ՞ որ իշխանի վերին հրամանն էր դա,- ընդունելու իր «...անարապ երեսին վրայ թութը քաղքի բոլոր աղտոտներուն, բոլոր կիներուն արհամարհանքն ու հեզնանքը»⁶⁴:

Երեխաներին մեծացնում է բարի ջրաղացպանը՝ «խնամելով զանոնք, ինչպէս երկու բիբերը երկու աչքերուն»: Յայտնաբերել է նորածիններին ջրի ճամբան փակած գոց սնդուկի խորքերից կափարիչը բարձրացնելիս: Որքան մեծանում են, այնքան խորանում է քաղաքի ու նրա թագաւորի նրանց հանդէպ հետաքրքրութիւնը, բայց ամէլի շատ կիսաթաղ «արծանն» է նրանց առեղծուածային վերաբերմունքի շարժառիթը: Եւ մի օր գաղտնի

⁵⁹ Նոյն, էջ 52:

⁶⁰ Նոյն:

⁶¹ Նոյն, էջ 52-53:

⁶² Նոյն, էջ 53:

⁶³ Նոյն, էջ 59:

⁶⁴ Նոյն, էջ 61:

փախչում են քաղաք: Նրանք քարանում են արծանի առջեւ: Մօր վայրահակ նայուածքը թափանցում է զաւակների աչքերի մէջ: Առեղծուածն այստեղ է. թուփի փոխարէն նրանք գերբնական ճանաչողութեամբ համբոյր են դրոշմում աչքերին եւ հարուածի տեղ զոյգ շուշան դնում մազերի մէջ: Թւում է՝ մահն իբրեւ պատիժ անխուսափ է: Կանչում են ջրաղացպանին, ու նա բացում է ճշմարտութիւնը թագաւորի առջեւ. մայրը գտել է իր զաւակներին՝ Արեւն ու Լուսնկան: Արդարութիւնը վերականգնում է, չարերը պատժում չարաչար մահով:

Հեքիաթի ուսանելի հեռապատկերը շօշափում է յաւերժական թեման. նախանձից, եսակենտրոն մաղձից են ծնունդ առնում չարագործութիւնները:

Ճակատամարտի 1920 թուի յունիսեան շարունակական երեք համարներում լոյս են տեսել «Հին պատմութիւն» խորագրով երկու աւանդութիւն, որոնք քննում են սիրոյ անքնին աշխարհը, «*հին պատմութիւնը*», որն ուղեկցում է մարդկանց սերնդէսերունդ: *Խորհուրդներու մեհեանը* գրքում նրանք ընդմիջուած են «Հեքիաթ» կարճիկ գրութեամբ, որի ներքին բովանդակութիւնը կարծես աղերսում է առաջին երկուսին: Յամենայն դէպս, նոյն ժամանակն է, նոյն մթնոլորտը: Խորագրերը ցոյց են տալիս թեմատիկ կապուածութիւն, հին պատկերների հանդէպ հեղինակի սուր հակուածութիւնը: Հաւանաբար, նոյն վերտառութեամբ երկու պատմութիւնները հեքիաթին լծակից խորհրդանիշեր են:

Սիրոյ ազատ յարաբերութիւնը աղջիկներին, մասնատրապէս, ինչպէս այստեղ է՝ նշանուած, բայց ուրիշին սրտով փարուած, կարող է հասցնել «չուանի» ելքին: Այլ կերպ՝ նրանք «հին» պատմութեան «եզակի» փաստերից «դասեր» այդպէս էլ չեն քաղել: Գիտական հին պատմութիւն է, որի քօղարկուած էջերը քաջածանօթ են ամենատես Օշականին («Չուանները»⁶⁵, «Իսենթ-Սողմէն» եւ ուրիշներ):

Երկրորդ «Հին պատմութիւն»ը բացում է քսանամեայ աղջկայ գեղեցկութիւնը՝ «*աղուոր աւելի, քան բոլոր աղջիկներն իր գեղին*»⁶⁶, յար եւ նման Մատմազէլ Եային՝ համանուն պատմուածքից, որի պէս իրեն նուիրել է Աստծոյ խորհուրդների տեսիլին. «*Ան Յիսուսը կը սիրէ*»⁶⁷: *Երգ երգոցի* հանգոյն կնոջ փառաբանութիւնն է տողերից յորդում: Օշականը ընթերցողին նախապատրաստում է բացարձակ գեղեցիկի ողբերգութեան

⁶⁵ Ոստանում 1920ին տպագրուած «Չուանները» «Հին պատմութեան» հետ զուգակից թեմայով նիւթ է, բայց տեղ է գտել Պօղոս Մնասպեանի կազմած *Կայսերական յարթերգութիւն* ժողովածուում «Հինէն ու նորէն» շարքի տակ: Այդպէս էլ «գրանցում» է Մարկ Նշանեանի կազմած *Յակոբ Օշականի մարտնագիտութիւն* գրքի ցանկերում: Երեւի թէ ճիշտ կը լինէր իմի բերել այս երկու իրարից հեռացած պատմուածքները մէկ շարքի տակ:

⁶⁶ Օշական, *Խորհուրդներու մեհեանը*, էջ 75:

⁶⁷ Նոյն:

մուտքին՝ վկայելով գերեզմանների խաղաղությունը եւ անանուն հերոսուհու աչքերի անհունությունը հրաշալի պատկեր-գիտով՝ *«Անոնց մէջէն մահն է որ կը վազէ»*⁶⁸, ուր գեղեցիկը մահուան նախադուռ է:

Աւանդութիւնն աւարտում է շեքսպիրեան հանրայայտ դրամայի անհաս սիրոյ, երազում տարփանքի առթած յուզական հետետութիւնների ոգով. *«Ու դու՛ք, որ տղայ ու աղջիկ էք եղած ու հիմա տարիներուն սառուցին տակ սրբազան ծաղիկը չէզոքացուցած, կը յիշէ՞ք ցաւ մը, որ ըլլայ ահեղ ու անպարմելի, որքան ցաւը այս հեքիաթին աննման աղջկան»*⁶⁹: Կիրքը, որի ուղղութիւնը յուշում է երկրորդ *«Հին պատմութիւն»*ը, ընդմիշտ կորստած *«սրբազան ծաղիկն է»*, եւ եթէ այն գոհել եւ Յիսուսին, առաւել ահագնացել է մորմոքը: Ճիշտ եւ ճիշտ ինչպէս *Հին աստուածների* կոյր վանականի տառապանքն է վկայում:

«Հին պատմութիւն», *«Բազուկները»* եւ *Խորհուրդներու մեհեանի* մի շարք կարճ հեքիաթներում նկատելի է կառոյցի գեղարուեստական իրաւատկութիւն. հեքիաթը կամ աւանդութիւնը ժանրային գործառնոյթ է ստանում, դառնում է միջնորդաւորում ալլաբանութիւն՝ յաճախ իր վրայ վերցնելով բուն գործողութեան որոշ ընթացքներ: Այսպէս, հեքիաթն է պալատի պատերը արծաթով հիւսել եւ պատուհանները շրջանակել ոսկիով, պարտէզի կենտրոնում փորել աագան, երկնքի մէկ պաստառից ձեւել նրա յատակը: Լճի յատակին, վկայում է արդէն աւանդութիւնը, մի ամբողջ քաղաք է թաղում, այսինքն՝ քաղաքակրթութիւն ենք թողել անցեալում (*«Բազուկները»*):

Աւագանի տիրուիին ինքնամոռաց եւ ինքնամատոյց խաղում է ծորակից յորդող երազի ուրուական պատանիների ճակատագրերի հետ: Գըտնում է իր պատրանքի մանչին ու նրա բազուկների հեշտանքին տրուած՝ մոռանում է գոցել կախարդում ծորակները: Ժամանակի ու ջրերի յորդումի հետ ծածկում են այգին, պալատը, հողաշէն գիւղերը. *«Քիչ քիչ քաղաքը մտաւ ջուրերուն մէջ... ու երբ ծորակը դարձաւ, ընդարձակ դաշտէն ու քաղաքէն ոչինչ կը մնար»*⁷⁰: Երազում մանչերի բազուկները չօգնեցին, թէւ *«...ձեռքերը ծնօտին՝ աղջնակ մը* (արդէն ուրիշ մէկը, որի հետ իմացական յոյսեր գուցէ կարելի է փայփայել, բայց ոչ այլեւ ներանձնական - Ս.Դ.) *կը նայի միշտ վար, սպասելով բազուկներուն...»*⁷¹: Բազուկներն անհրաժեշտ են իբրեւ փրկարար ուժ, բայց առայժմ ծառայել են հեշտանքին, հաճոյքների շղթային, ցաւով նկատում է Քիւֆէճեանը:

Ժողովածուի մէջ *«Հեքիաթ (նոր օրերու)»*՝ *«Անոնք Զուրերը հանդիպեցան իրարու»* սկսումածքով պատմումածքը նախապէս լոյս է տեսել *Ճակա-*

⁶⁸ Նոյն, էջ 79:

⁶⁹ Նոյն:

⁷⁰ Նոյն, էջ 86:

⁷¹ Նոյն, էջ 87, ընդգծումը մերն է – Ս.Դ.:

տրամադրում⁷²: Այն անմիջապես յաջորդում է «Բազուկներ»ին: Բազուկներն այստեղ եւս խորհրդանշանային արժէք են ստանում. «Անոնց բազուկները ծանր են իրարու մէջքին, ինչպէս դերձանի մեծ կարժերը»⁷³: Սիրոյ տարերքը նրանց լիութիւն է բերում, երբ Զուրերից նաւակով շարժում են դէպի շագանակի անտառը, ուր «հովը ջուրի մէջ քաղցր է լոգցող աղջկան պէս»⁷⁴: Աշնան տրամադրութիւնները մոայլութիւն են բերել աղջկան. ծանրացել է հասուն պտղի պէս, մինչդեռ սովորական է այլեւս տղան զգացումներում, անտարբեր: Պարզապէս տղայ է: Միայն մէկ անգամ է գնում հիւանդանոց՝ նրա վերջին հանգրուանը: Աղջիկն ապրեց մեղքը ցմրուր: Իսկ տղա՞ն. «Կը նմանի բոլոր տղոց, որոնք դաճաղներու կը հեղինակու լալու՝ տեղ աչքերնին կը գոցեն՝ ուրիշ անտառներու վրայ բանալու:

Անոնք նորէն պիտի վազեն ջուրերուն»⁷⁵:

Հայ լովելաւան է՝ հաճոյքների ասպետը:

Մեր առջեւ իրական կեանքի պատկեր է՝ մատուցուած ռոմանտիկական հակադրութիւնների սկզբունքով: «Խորհուրդների ...» իմաստների զսպանակն այստեղ է՝ մի տեղ բերկրանքի անսահման, ազատ, հեթանոս զգայութիւններ, նոյն պահին այդ զգայութեան բերած հակադարձ պատկերը՝ սիրոյ ապրումին շաղկապուած մահուան հովի սարսուռը: Երկու հերոսներ, տարբեր նժարներ: Ինչո՞ւ «հեքիաթ» չէ:

ՕՇԱԿԱՆԻ ԿԵԱՆՔԻՆ ՊԷՍ ՎԷՊԸ. ԻՆՔՆԱՊԱՏՈՒՄԸ՝ ՀԵՔԻԱԹԻ ՀԱՂԱԽՈՎ

Օշականի Կեանքին պէս գրքի խմբագիրը որդին է՝ բանաստեղծ, արձակագիր եւ գրադատ Վահէն, որը կազմել է այն հոր մահից բաւական ուշ: Աւարտին ներմուծել է «Բացատրութիւններ» յաւելումը, որի մէջ տուել է ծանօթագրումներ եւ մեկնութիւններ՝ յայտնելով կարծիք, թէ իրարից տարանջատուած են եղել ստեղծագործութեան հեղինակային գրական երեք մշակումներ, ընդ որում՝ երրորդ ընդօրինակումը՝ «տարբեր թուղթով ու մելանով առանձնացած», կազմուած «54 էջ ձեռագիր»ից, իր տպատրութեամբ՝ իբրեւ չորրորդ մշակում-ընդօրինակումի առանձին մաս: Այս հանգամանքը երեւան է հանել վիպագրի բուն ցանկութիւնը՝ յուշագրական տարրը, իբրեւ լուսաւոր հեքիաթ, «անցընելու» իր չմարող յիշողութեան միջով:

Դա գրողի հետեւողական մտադրութիւնն է, ինչպէս ենթադրում է որդին: Միւս կողմից ձեռագիր հատուածների առկայութիւնը ստեղծագործական պատմութեան եւ աղբիւրների համադրման նոր որոնումի դուռ է բացել շարադրանքի խմբագրման տեսանկիւնից: Խմբագիրը դիպուկ է կռա-

⁷² *Ճակատրամարտ*, Կ. Պոլիս, Նոր շրջան, տասնմէկերորդ տարի, 18 Դեկտեմբեր 1921:

⁷³ Օշական, *Խորհուրդներու մեհեանը*, էջ 89:

⁷⁴ Նոյն, էջ 88:

⁷⁵ Նոյն, էջ 91:

հել գրական նիւթի մշակման յետագայ ենթակառուցուածքը՝ երեւան հանելով հայրական ձգտումը, ուր երեւակայութիւնն ու յիշատակները թե թեւի յաճախում են գրողին, դառնում տիրական, լցնում նրա ներկան անցեալի կանչերով:

Նման եղանակը սահմոկեցուցիչ իրականութիւնից փախուստի փորձ է, որը, ինչպէս կռահել է հեղինակը, երկար չի կարող ձգուել: Փորձը շատ սեղմ յուշում է՝ ամանդութիւնը եւ կեանքի գեղարուեստական արժեւորումը անբաժան քոյրեր են եւ ընթերցողին վերադառնում են նոր պատրանքով՝ իբրեւ փառասիրութեան գրողական «գերագոյն» մխիթարութիւն, թէ՛ գտնուել է «կեանքի ակունքը». «*Չէ՞ որ այնքան կանուխ ժամանակներէ իվեր մենք կը պոռանք, թէ գրած ենք անոր, այսինքն՝ կեանքին ակունքը, Կրօնք՝ անոր անպարագիծ կերպարաններուն շապիկները, պարոյրը մեր չափերուն ու նիշերուն, նոյնիսկ անուն ու պիտակ՝ աս ու ան միամիտփրին, պակասամիտին, չըսելու համար անբանին խելքին պարունակէն*»⁷⁶:

Բայց դա միայն շղարշ է. արդեօ՞ք վիպասանը վերագտել է այդ կեանքի ակունքը. մինչդեռ այդքան դիտին կառավարելի թուացող ժանրի խութերը մեզ մնում են անբացատրելի ու աննուաճ: «*Մե՛ր ժամանակն է*», բայց՝ հեքիա՞թ, ինչպէս յուշում է *Կեանքին պէս* ինքնապատումի ենթախորագիրը, «...գրեթէ բոլորովին դուրս մեր սպասածէն, գիտնալիքէն, գիտքածէն»⁷⁷:

Ժանրային ընկալման եւ գրական մոլումների բացայայտման առումով ամէն ինչ չէ, որ ընթանում է գրողի ցանկութիւններին համընթաց: Նախ, Օշականի վերահաս մահը ընդհատեց գրողի մտադրութիւնների եւ վիպական ծաւալների նոր շղթան, այդուհանդերձ յայտնի է նրա՝ առաջին հայեացքից կամայական թուացող բացատրութիւնը, թէ «*ուր որ մեռնիմ, հոն կը վերջանայ այս գործը*»⁷⁸:

Չի ուշանում անմիջական խոստովանական երկխօսութիւնը ընթերցողի հետ, որը պրոստեան ոճաւորման ականառու ազդեցութեան կնիք ունի եւ պարտադրում է «մի այլ ժամանակի մէջ» ուրիշ ընթերցող-քննադատի մեկնական արձագանգ: Այսպէս, հեռանալով պատմողի առաջադրութիւնից՝ Օշականը դիմում է իր ներքին պահանջմունքին՝ ընթերցողի հետ անկեղծանալու, բուն վիպական թոյլատրելի սահմանից մի պահ կտրուելու

⁷⁶ Օշական, *Կեանքին պէս. հեքիաթ մը (մեր ժամանակներէն)*, հապոր առաջին, «Ապրիլ», Լոս Անճելըս, 1995, էջ 1:

⁷⁷ Նոյն:

⁷⁸ Նոյն, էջ 283: Նշանակալից է, որ Վ. Օշականը հաստատում է իր խօսքը Բեն-իամին Թաշեանի վաւերական «յիշողութեամբ»՝ ցոյց տալու համար, թէ ինչպէս կարող է գեղարուեստական հոլովոյթը վերաճել պատմավաւերական անհերքելի փաստի: Այստեղ կայ փաստագրումի ոչ-անկարելոր որդիական ապացոյցը. «*Արդարեւ, 1948 Փետրուար 18ին, իր մահուան գիշերին, «Կեանքին պէս»ի ձեռագիրն էր, որ կար իր աշխատանքի սեղանին վրայ*» (Նոյն):

գայթակղութեանը, ինչը իր գրական անբաժան ոճն է. «*Ձեզի հեղի չունիմ յանձնառութիւն տետողութեան ընթացիկ սպառումով մը «կեանքը» հետապնդելու, նուաճելու եւ զայն ձեր ընկալութեան բերելու: Չեմ ալ մտածեր օգտագործել վիպելու արուեստին շուրջ բազմապարսած, բայց խնդրական տեսութիւններ, քանի որ կեանքը վեր է քննադատներէն եւ արուեստի տեսաբաններէն հարիրապարիկ առաւելութեամբ մը»⁷⁹: Կեանքը վեր է ոչ միայն «վէպէն» ու վիպագիրների հոծ «զանգուածէն», այլեւ ընդգրկման անսպառելի զօրութեամբ:*

Թերեւս կեանքի եւ ստեղծագործական համաճանաչման տեսանկիւնից իրեն ուղղուած ամենաբարձր, բայց ոչ պաթօսին հետամուտ բնութագրումը տուել է ինքը երկրային կեանքի եզրագծին, *Կեանքին պէս* անաւարտ վէպի սկզբնական հատուածներում. «*Ես կը մերժեմ բոլոր տիպի տեսքերը վիպասաններու դպրոցներուն: Չեմ պատմիչ մըն ալ, սանկ խղճամիտ կամ ուղղափառ: Չեմ իրապաշտ, գերիրապաշտ, հոգեբան, «բէրսոնալիստ» կամ էկզիսթանսիալիստ» վիպասան մը: «**Ես ապրեր եմ իմ բոլոր գրածները**»՝ նախ, իմ հաշտոյն⁸⁰, ապա իմ մարդոցս (իմա՝ ստեղծած կերպարների - Ս.Դ.) հաշտոյն: Վէպի նոր տեսութիւն մը: Որքան աւելորդ պիտի ըլլար նման ունայնամտութիւն մը կրկին փորձել, երբ հարիրէն պակաս տարիներու վրայ (նկատի ունի հայ վիպագրութեան տետողութեան ընթացքը առ այդ պահը - Ս.Դ.) տասնեակներով վարդապետութիւններ, բոլորն ալ վէպի շուրջ, ծնան ու մեռան, բայց վէպը ինքը կ'ապրի, երբ ապրելու ընդունակ է ծնած»⁸¹, ինչպիսին իր իսկ վիպական ժառանգութիւնն է:*

Սա խիստ համահունչ է Վարուժանի գրական ուղղութիւններին տուած արժեւորումներին, երբ բանաստեղծը շատ աւելի վաղ կոտրել էր ուղղութիւնների կաշկանդումները՝ հաստատելով, որ իրեն խորթ չեն գրական տարաբնոյթ գործերը, միայն թէ տաղանդի կնիք ունենան, կարճ՝ բարձրարժէք լինեն: «*Առայժմ այսքանը ըսեմ,- Լեւոն Էսաճանեանին ուղղած նամակներից մէկում շեշտել է հանճարեղ բանաստեղծը,- թէ միշտ անտրամաբան գրած եմ գրական դպրոցներու բաժանումը. ըստ իս, գեղեցի-*

⁷⁹ Նոյն, էջ 148:

⁸⁰ Խորն են այս տողերի ու մտքի աղերսները Վարուժանի ստեղծագործական զգացումների հետ, ուր բանաստեղծը առաջնային դիտում է «*ապրուածութեան*» ազդակը: 1908ի Մարտի 13ին նա Չօպանեանին Գենտից ներփակ ուղարկել էր «Օրինեալ ես դու ի կանայս» քերթուածը *Անահիտ*ում տպագրելու համար: Ուղեկից նամակում գրում էր. «*Մի համարիք, թէ այդ քերթուածը բոլորովին մտացածին է: Իմ կեանքէ ընտրած կտորներս, ապահով եղէք, որ միշտ ապրուած են. գէթ մասամբ, եթէ ոչ՝ չեմ գրեր կամ չեմ կրնար գրել*» (Վարուժան, *Երկերի լիակատար ժողովածու երեք հատորով, հրդ. 3, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երեւան, 1987, էջ 367*): Այս, ինչպէս եւ «Կեանքին պէս» ինքնապատումի ընդգծումները մերն են - Ս.Դ.):

⁸¹ Օշական, *Կեանքին պէս*, էջ 3:

կը դպրոց չունի, գեղեցկությունը բազմանկյուն հատրածակողմ մըն է... Իրապաշտ գուցէ կոչէք զիս. կ'ընդունիմ, բայց իրապաշտությունը գեղեցկութեան հասնելու ամէնէն ուղիղ գիծն է: Իրապաշտութեան մէջ պէտք է փնտրել բոլոր միա դպրոցները, որոնք իր ստորաբաժանումներն են լոյս... Մենք փոխնիփոխ կ'ըլլանք խորհրդապաշտ, թոմանդիկ, դասական. հետեւաբար, գեղեցկությունը անթերի արտադրելու համար ես պիտի սիրէի տալ այս բոլորը միանգամայն, բնությունը՝ ինչ որ է եւ ինչպէս որ է, մէկ քերթուածի, մէկ տունի, նոյնիսկ մէկ տողի մէջ՝ մերթ ըլլալով, միեւնոյն անգամ, դասական եւ խորհրդապաշտ, թոմանդիկ եւ գաղափարապաշտ»⁸²:

Սրանք դեռ երկու արուեստագէտների՝ Մեհեանի շրջանից ընդհանրական, փայփայած, սերտաճած ըմբռնումներն էին:

Օշականի համար հեքիաթի եւ գրական պատմութեան նոյնականությունը ժանրային ճամբաբաժան չէ. «Բայց նոր բա՞ն կ'ըսեմ արդեօք, երբ ձեզի կը յայտարարեմ որ անիկա, այսինքն՝ պատմությունը՝ միշտ հեքիաթ է»⁸³: Ժողովուրդների ապրածը, իհա՛րկէ, նոյնը լինել չի կարող, այդ թւում՝ ընկալման կերպը, յաւելենք նաեւ՝ տարբեր են աշխարհի ու հեքիաթի շուրջ պատկերացումների կարգերը: «Իմ ժողովուրդը,- տխուր թէ մտահոգ՝ ընդգծում է գրագետը,- չէ ապրած թուրքին կամ անգլիացիին պէս: Վասնզի, հեքիաթ թէ պատմութիւն, մէկ է երբեմն կեանքը, գէթ աշխարհի կարգ մը մասերուն: Սխալի մէջ են անոնք, որոնք իրարու կը հակադրեն սա բառերը»: Եւ անմիջապէս ամբողջացնում է, թէ «...գրած է վէպեր..., այնքան իր ըրածը աննշան էր իր ընելիքին հետ բաղդապտուած: Գրած է հեքիաթներ, այսինքն՝ ջանացած է մարտնոց մարտնոց գողցուած այս ջուրերը շոգիի կաթիլներու վերածել, այնքան քիչ էր իր գրածը ջուրէն»⁸⁴: Ենթամաստները խորն են. նրանք գալիս են կեանքի բազմապիստութեան խորհրդից. «Հեքիաթները աղացուած են գիրի քարին վրայ ու դրկուած մարտութեան ջիղերու տոպրակին մարդու մը, որ իր վէպերը ապրեցաւ անոնց հերոսներու իրաւութեամբ ու իր հեքիաթներուն հասնելու համար ստիպուեցաւ դիմել պապենական պահեստին»⁸⁵:

Արդիւ՞նքը. «Հեքիաթ է ասիկա. Բայց իրաւ, փշրանքին մէջ իսկ իրաւ, ու աւելի տաք, արիւնոտ, կաթոգին, քան կեանքին բոլոր իրաւութիւնները: Պուր պուր ապրուած հեքիաթն է անիկա իմ մանկութեան, պատանութեան, երիտասարդութեան»⁸⁶:

Այո՛, գուցէ այդքան չտխրենք հեքիաթասաց, ռոմանտիկ, ասել է թէ՛ վիպապաշտ մեր գրական ասանդոյթից: Իրարից այդքան հեռու՞ են Օշա-

⁸² Վարուժան, *Երկերի լիակատար ժողովածու*, հտր. 3, էջ 413:

⁸³ Օշական, *Կեանքին պէս*, էջ 3:

⁸⁴ Նոյն, էջ 4:

⁸⁵ Նոյն :

⁸⁶ Նոյն, էջ 14:

կանի եւ Շահնուրի բնութագրումները հայ եւ երոպական գրականութիւնների համադրումների առիթը խորքով քննելու հիմքերով: Երկու նշանաւոր արձակագիրները չե՞ն մօտենում միմեանց հարցադրումների ներքին բովանդակութեամբ, չե՞ն փորձում ընդառաջ գնալ արդեօք մէկը միայն գրապատմական ճանաչողութեամբ: Ու ինչպէ՞ս է, որ Օշականի մահից յետոյ 23 տարի ապրելով էլ՝ Շահնուրը ժամանակ չգտաւ վերաթելորելու իր «հին» գնահատութիւնների բաժին «պապենական պահեստի» տրցակը:

Վէպի ծրագրային չափումներում Օշականը կարելւորում է **«մեր օրերու կեանքը»**, **«կեանքին չափ»** եւ **«կեանքին պէս»**⁸⁷ եզրերի տարողութիւնը գլխագրերի առանձնացումով, *«այնքան ընդարձակ է աւագանը, ուրկէ կը հաւաքուի արցունքի կաթիլ մը...»*⁸⁸ իբրեւ գրական բիւրեղեայ արժէք: Հենց տեղում Բալզակի նշանաւոր վիպաշարը յիշելով՝ նա տխրում է «վէպ» անուան «աղքատախնամ» պիտակի ծագումնաբանութեան համար: Ֆրանսացի վիպասանի հանդէպ խորը սէրը «աշակերտի» փորձութիւն է եղել ժամանակին իր համար: *«Պահ մը փորձուեցայ մեծ Վարպետին հանդէպ սէրէս նուաճուած իմ շարքը ենթադրիւղոսել «մարդկային տրամա»... թէեւ իրաւ, բայց մաշած է այսօր տարազը, այնքան ազգովին ու անհաւապէս մեր ապրածը կը գլէ, կ'անցնի բառով ընդգրկելի իրողութիւններէն: Իմ շարքը կ'իւղղուի իմ ժողովուրդին, այսինքն՝ կը ձգտի իմ ժողովուրդի մէկ զակին ջիղերով պուր պուր կազմուած ցաւին ծովը թելադրել»*⁸⁹:

Այստեղ ընթերցողի ուշադրութիւնը կարելի է բեւեռել գեղագիտական ոճաւորման ենթակէտերի վրայ. «Օրերու կեանքը», ասել է թէ՛ կեանքի հեղեղը, ինքը Օշականը վիպական տարածքում նախընտրում է վերբերել հետեւեալ ոճերի համադրութեամբ՝ *«կարգէ աւելի՛ «անկարգութեամբ», այսինքն՝ կեանքին պէս: Մի մեծցնէք տարազը իր իմաստէն անդին»*⁹⁰, ասել է թէ՛ ողողէք այն՝ «թեթեւութեամբ», «բանաստեղծութեամբ», «եղերակա-նութեամբ» ու «պարտադրուած» հեքիաթով, ուր կը գտնէք նաեւ երոպական-ռուսական «շեղումների» համակարգ, ուր, սակայն, տեսանելի են սահուն անցումը ժանրի ընկալումից դէպի դիպաշարի արկածը, սիւժետային սուր կամ ընդհատ անցումները՝ թեթեւ ռոմանտիկական սահքով:

Եթէ հարկ է, մեկնողաբար ամփոփում է տեսաբանը, *«Իմ շարքին մէջ (իմա՝ Կեանքին պէս գրքի ամբողջական, հեքիաթի ժանրային ներքին միասնութիւնը, յատկապէս՝ «առաջին թելի» «Անունը» մուտքում – Ս.Դ.) հեքիաթին տեղ, ու արեւէն ալ աղուոր անոր արքայածին աղջիկներուն փոխարէն, պիտի գտնէք ձեզ պէս պարզ, ձեզ պէս իրաւ աղջիկներ, կիներ,*

⁸⁷ Հեղինակից հատուածաբար նախընտրած եւ եզրաբանուած այս երեք կապակցուած ձեակերպումների ընդգծումները՝ բնագրային են (նոյն, էջ 5):

⁸⁸ Նոյն:

⁸⁹ Նոյն: Պատկերն ուղղակիօրէն տանում է Թումանեանի *«հայոց վշտի մեծ ծով»*ի եւ Սիւսանթոյի *«ցաւերուն ցաւ»*ի իմաստային խորհուրդներին:

⁹⁰ Նոյն, ընդգծումը՝ բնագրային:

մայրեր, սիրուհիներ ու զոհեր: ...Իմ հեքիաթներուն մէջ կիները իրաւ են, յաճախ սրտի տէր, չըսելու համար «սիրու տէր»⁹¹:

Այսպիսով, հեքիաթի ժանրային եւ ճանաչողական արժէքները վիպասանը ի մի է բերել առաջին իսկ գլխում եւ այն խորագրել իմաստալից տարողունակ ներքին կապով, ուր կեանքի, պատմութեան ու հեքիաթի զուգահեռները շաղկապուած են մէկ բառի տակ՝ «Անունը», ինչը բնութագրում է գրողի ինքնապատումի եւ հեքիաթի ժանրի ժողովրդական ընկալման հիմնական գծերը:

Պայմանական է «վէպ» եւ «հեքիաթ» բառիմաստների ժանրային խաղարկումը, որի տակ հասկանում է եւ տեսական նշանակութիւն, եւ գործողութեան կառոյցների հանրագումար: Չի թաքցնում հեքիաթի ժանրի նկատմամբ խորը համակրանքը, որը հոմանիշ է գրականութեան նշանակութեան:

Ըստ էութեան՝ Օշականը, իր իսկ բառով, այս երկի մէջ «հարկին տակն է» մշակութային վէպի թելադրութեան, նրա տեսական որոնումների կապաւորութիւնը ենթադրում է սիւժէի եւ գրողական պատկերացումների միասնութիւն: Բայց եւ ազնուութեան գործակից է փնտռում իրագործելի ճանապարհներին՝ խոստովանելով, որ, եթէ փառասիրութիւն պիտի որոնի, ապա այն «կը գրգռէ առնուազն իբր հանգոյց մը «կեանքէն» ու «հեքիաթէն»⁹²:

Օշականի վիպական խոստումը գործողութեան մէջ է վերնագրից սկսած. ներկայացնում է ԺԹ. դարի ութսունականների գաւառական քաղաքը, այլ բառով՝ «քաղաքիկը»՝ Պրուսան, եւ գլխաւոր հերոսին՝ «ոսկի մաւրներով» կնոջը՝ մօրը («Ոսկի մատներով»): Ինքնապատումի երկրորդ գլխի սկիզբը նոյնպէս խաղացկուն է. ներկայ է հեղինակը, առկայ է դիպաշարի անսովոր կառուցումը. հեքիաթի մատուցումից առաջ, արեւածագից էլ առաջ, բացում է կնոջ կախարդական մուտքը, որը չի յիշեցնում արեւմտեան մշակոյթին այնքան ընտանի սիրուի ու կամ թէկուզ թագաւորի վիպական մուտքը. «Այդ կինը աշխատաւոր, նոր բառով մը՝ բանուորուհի մըն է, արեւելեան քաղաքի մը մեղաքսի մանարաններուն մէջ աշխատող»⁹³: Թերեւս նա կարող էր յիշեցնել տառապանքի քրոջը՝ Վարուժանի «Բանուորուհի»ին, որի մասին «հոգում են» դասակարգային պայքարի գաղափարախօս հիմնադիրները: Պատմական ակնարկի մէջ քաղաքական հեգնանք պէտք չէ փնտռել. բանուոր-բանուորուհիները, ծնունդ Կապիտալի տպագրութեան թուականների, ապրել են հսկայական ճիգերի ու դիսականը, ինչպէս Օշականն է գրում՝ «հեղափոխութեան պակտող հացը, փախ-

⁹¹ Նոյն, էջ 6-7:

⁹² Նոյն, էջ 4:

⁹³ Նոյն, էջ 8:

չող հանգիստը, արդար ապրումը, ...բռնության մը անմարդկային օրէնքները»⁹⁴:

Սա մի նիւթ է, որը տանում է Դէյվիդ Հըրբըրտ Լոուրենսի *Լէյդի Չաթըրլիի սիրեկանը* վէպի բանտորական չարքաշ յարաբերութիւնների ընկերային եւ բարոյական լայնածիր քննութեան ոլորտ, ինչը պատական չէ եւ գրաւում է Օշականի հետաքրքրութիւնը հարցադրումների լրացուցիչ սնուցման առումով:

Եթէ վերադառնալու լինենք վէպին, ապա անակնկալը հեղինակի իսկ զուգահեռն է. «*Կեանքին պէս*»ը *շարունակութիւնն է «Մնացորդաց»ին*: Հերոսը նոյն մարդն է, որ *Կանցնի յաջորդական atmosphèresներէ*»⁹⁵: Մի փոքր ծայրայեղացուած գուցէ, բայց գլխաւորը ճիշտ է որսուած. այն հեղինակի ներկայութեան միտումն է՝ անգամ իր ներաշխարհից դուրս վիպական իրադրութիւններում:

Նիւթը շահագրգռում է *Մնացորդաց* վիպաշարի տարեգրութեան տարրերի մատուցման հեռանկարով, որը ստեղծագործական հեշտ տրոտղ հարցադրում չէ, եթէ նկատի ունենանք, որ մի պատումի եղանակը բոլորովին նման չէ միւսին:

Ու նորից վիպասանը յիշեցնում է «շեղումների» մեկնական անհրաժեշտութիւնը, ուր ինքը յուշարար ներկան է, նոր օրերի լծորդը կորստող անցեալ ժամանակին: Նրա համար մեկնութիւնը գեղագիտական կառուցողական բաղադրիչ է եւ գերադաս բուն գործողութեան խորհրդանիշ «դէպքից», ճիշտ ինչպէս Շահնուրի ըմբռնումներում է: «*Յետոյ*, գրում է Օշականը, - *կը յիշեցնեն ձեզի իմ առաջադրութիւնը՝ ձեր հետաքրքրութեան հետ, համար ոչ մէկ խոստում տրած ըլլալու: Իմ գիրքերը չեն գալու ձեր անօթութիւնը - դէպքերէ - կշտացնելու, զբաղ ընելու ձեր անզբաղութիւնը, ձեզի ջուրվրայ յուզումներ կամ սոխի արցունքներ հայթայթելու: Արոր համար դուք ունիք ձեր մարդերը* (իմա՝ էժանագին գրողները, որոնք «վազում են» ընթերցողին շլացնող «դէպքի» ետեւից – Ս.Դ.)»⁹⁶:

Հերոսը ինքը հեղինակն է վէպից դուրս, ինքնապատումի տարածքներում «ոչնչով աչքի չընկնող» պատանին, որի նոր-նոր ձեւատրոտող հոգեբանութեան ծալքերում, յիշողութիւնների ոսպնեակում ամէն ինչ ձգտել է ամբարտել մետաքսի մանարանից: Ինքն ստանձնել է բալզակեան ժամանակի եւ խղճմտանքի՝ Աստծոյ երկու քարտուղարների պաշտօնը: «*Իմ պարմութիւնը չի յաւակնիր պարասխան ճարել իմաստունին եւ յիմարին հոգեբուն, հարցումներուն: Մենք կը տեսնենք՝ ցաւ, տագնապ, տառապանք, երբ մեր առջեւ մարդկային ձեւ մը սառի, վառի, թոյի, առանց որ*

⁹⁴ Նոյն:

⁹⁵ «*Մայրիներու շուքին տակ*» (գրական զրոյց Յ. Օշականի հետ, գրի առաւ Բ. Թաշեան), տպ. Ալթափրէս, Պէյրութ, 1983, էջ 126:

⁹⁶ Օշական, *Կեանքին պէս*, էջ 9:

գիծ մը դողայ անոր, այդ ձեւին որեւէ կէտին..., այնքան հեղեղը կ'ըլլայ երբեմն յորդ»⁹⁷: Վիպական բնագրում յուզական տարրն առանձնացնելով, այնուհանդերձ, Օշականը գլխաւոր շեշտադրութիւնը կապում է վէպի ժանրի եւ կեանքի յարաբերակցութեան ընկալմանը:

«Շեղումների» ոճով հեղինակային միջամտութիւններում իր խօսքը կազմում է՝ ելնելով այն առաջադրոյթից, որ ինքն է ընթերցողին առաջնորդելու իր լուսատու մանկութեան եւ հեքիաթի արահետներով՝ դիմագրաւելով ընթերցողի հնարաւոր «տրտունջները» իր՝ ճանապարհի ընտրութեան մէջ «ուղեկցի» «կամայական» թուացող քայլերից, ինչը հիմնաւորել է ձգտում գրքի առաջին բաժնի «Կիրակի» ենթահատուածում. «Մի՛ յոգնիք ու մի՛ տրտնջաք, թէ ձեզի կը պտտոցնեն՝ հեքիաթին հպատակելով, սա տուններուն շուրջը, երբ ձեր ուզածը անոնցմէ ներսը պիտի ըլլար: Պիտի յղիանաք այդ ներսէն, երբ այս պատմութիւնը քալէ քիչ մը, քանի որ մեծ թելերը, ալօսները կը կտրեն կ'անցնին ոչ միայն այդ շէնքերուն արտաքին պերճանքը, այլեւ կը սնանին հոն ծաղկող կիներուն, աղջիկներուն պարտէզներէն, բառը հասկցէք ուրիշ իմաստով»⁹⁸:

Դրան յաջորդող «Մանկամարդ ու դալուկ» ենթաբաժնում յուշագիր-վիպասանը կնոջ մարմնի հանդէպ հիացական նկարագրի դրուագային պատկերի շնորհիւ նորից դիմում է «շեղումի». «Հեքիաթը այսօր աւելի իմաստուն է ու աւելի մարդկային: Այո՛, անոր խորագոյն նիւթը հիմա ալ մարդկային տոմարն է, իր քանի մը պարզագոյն վարագոյրներով, որոնցմէ մէկն է - «կնոջ մարմինը»⁹⁹: Իհա՛րկէ, վիպասանը դրանով իսկ հեքիաթի «մանկական» պայծառ ընկալունակ գոյները հանել է քննութեան իր կերպից՝ ընդլայնելով ժանրի կառոյցի մէջ հայ կնոջ ճառագող հմայքի եւ բարոյաճանաչ տեսողութիւնը, ներառելով ընկերային հակադրական սրութիւնը: Իդէպ, յատկանիշը նկատելի է Օշականի լաւագոյն պատմութիւններում («Մատմագէլ Եւա», «Խենթ-Սողմէն» եւ ուրիշներ): Պատահական չէ արձակագրի՝ գեղանի կնոջ տիպաբանական հմտալի ուրուագծումը, ուր կարելի է որսալ կնոջ ներապրումի վրայ ներգործուն ընկերայինի, առարկայականի ու երագայինի, ինչու չէ, բնական նախանձի շաղախը¹⁰⁰:

⁹⁷ Նոյն, էջ 11:

⁹⁸ Նոյն, էջ 13:

⁹⁹ Նոյն, էջ 17: Աւելի ուշ Օշականը վերադիրների «հեղեղով» («մանկամարդի» եւ «դալուկի» կողքին կարելի է բերել նաեւ «գեղանի», «սրտոտ» արտայայտութիւնները, եւ այսպէս շարունակ) ընդլայնում է կնոջ՝ դէպի ամբողջական գեղեցիկը գնալու գեղագիտական ըմբռնումը (Նոյն, էջ 20): Յուշարարն այստեղ իր վարպետն է՝ Ֆէոդոր Դոստոեւսկին:

¹⁰⁰ «Անիկա վար է երեսունէն, ունի էրիկ, զաւակ, տալ, օրական տասնընիստ ժամ աշխատանք, մտքին, սա առօրին, ապարանքը Դայեկ Աննային» (Նոյն, էջ 16): Եւ հակադրութիւնը՝ գիւղական միջավայրի՝ «վարդերի պարզութեամբ» բնականու-

Ահա թե ինչու, Օշականը դեմ է կարծրատիպերի պաճուճապատ գրական խաղարկումներին եւ կտրուկ պահանջում է բացառել որեւէ հանգանակ, որեւէ «կանխապատրաստ» կառոյց գեղարուեստական երկի խորքերում. «*Հեռացնել, հալածել ձեր մտքէն կանխապատրաստ ամէն հանգանակ՝ վէպ մը զարգացնելու ռազմագիտութեան շուրջ, ամէնէն շատ՝ արեւմտեան վէպին յաճախանքին մէջ*»¹⁰¹:

Հեքիաթը, ինչպէս եւ վէպը, դիտել «*կեանքին պէս*», ինչպէս, հաւանաբար, կը փորձէր ամփոփել արեւմտահայ խոշորագոյն վիպագիրը՝ հեքիաթին տալով ժանրի ընդարձակման նորայայտ բանալիներ:

«ՕՍԿԻ ՕՐԱՆՆԸ». ԿՐԿԻՆ ՄԱՆԿՈՒԹԵԱՆ ՊԱՐՏԷԶՆԵՐԻ ԱՌՋԵԻ

Կեանքին պէս նախապէս ծրագրուած տասհատորեակի դիմաց Օշականի մահը արդէն ակամայ «կարգատրեց» վերջին՝ *Օսկի օրանը* վէպի տրոհման աշխատանքը՝ դեռ առաջին հատորի աւարտին չհասած: Իբրեւ ամբողջական, առանձին ստեղծագործութիւն՝ այն առաջին անգամ լոյս տեսաւ գորղի մահից միայն հինգ տարի անց Պէյրութի *Ալօս* ամսագրի 1953ի համարներում (թիւ 4-11/12): Այս վերջին առանձնացումով *Օսկի օրանը* փաստացի դարձաւ Օշականի վերջին վէպը:

Կեանքին պէս եւ *Օսկի օրանի* նոյնահիմք հեքիաթ-վէպերի տրոհման բաժանարար գծերի կառուցումը վիպագիրը տանում է արդէն ծանօթ կոյր հորաքրոջ վաւերական կերպարի «հաստատումով», որտեղ դժուարիաս-

թեան եւ կնոջական առօրեայի բերած տառապանքի, գեղեցիկի անվերջ կոտորակումի: Կինը աղթում է տառապանքի փիլիսոփայութեան եւ գուրի շարժերը: Եւ իսկապէս, ԺԹ. դարում սովեստութեամբ, ճամարտակութիւններով խորհրդարանական ամբիոններ նուաճած «աքլորների» օրերը Օշականին յիշեցնում են «եղերակատակերգութիւն»: Կինն ու բնութիւնը շրջանցուած են: «*Քսաներորդին՝ հողին հզօր պատգամը գերազանց ազդակ միջցեղային փողոկոմներու*» (նոյն, էջ 18): Դարաշրջանի քաղաքա-բարոյագիտական բնութագրումը լրումի հասնում է դրանից անմիջապէս յետոյ. «*Վա՛ղը: Բոլոր պատերազմները պիտի չբխին հացին շուկան հանող ճամբաներու երկայնքին, եթէ երբեք պզտիկ ժողովուրդներու վրէժխնդրական զգացումները զանոնք չընեն աւրակ անակնկալ միջոցներով - գերութենէն հայթայթուած - մարդկութեան ստուարագոյն փոկոսը ակնթարթի մէջ փճացնելու: Խորհեցէք որ կան այդ ժողովուրդները, որոնց լման աշխարհը խոստացուած է սրբազան մարեաններու մէջ: Ու գիրքերը կամ ոչինչ կ'ըսեն կամ իրաւ կ'ըսեն*» (նոյն): Եւ փրկարար գործօնը հեքիաթի ժանրն է, որը հաստում է տարբեր ժողովուրդների լեզուական «յարմար նկատուած» միջավայրերը եւ սահմանները: Դաժան ժամանակների մէջ նժարների վրայ դիմակայում են մշակոյթը (տուեալ դէպքում՝ հեքիաթը) եւ տրորուած գեղեցիկի (կնոջ) հանդէպ յանձնադրութիւնը. «*Հաւանաբար, գիտէք, որ մարդոց պատմումին մէջ կիներուն դէմ «հովը», ախորժակները, կը քալեն փարօրէն հաշտ հեքիաթին պատմումին*» (նոյն, էջ 19): Ասել է թէ՛ երբեմն քմայքներով, երբեմն էլ՝ անբնական տրամաբանութեամբ:

¹⁰¹ Նոյն, էջ 20:

կանալին թերեւս այն էր, թէ ինչու հեքիաթասաց տարաբախտ կինը «ճերմակն ու սեւը այդքան թանձր գիծերով կը քաշէր տղոցը թարմ, բոցի պէս թեւատր երեւակայութեան առջեւ: ...Ստոյգը ան էր, որ կ'ուզէր «Օսկի օրանը» ազատագրել, կրցածին չափ, հեքիաթին սանձարձակ, դժուար հետեւելի իրադարձութիւններէն»¹⁰², «... կը ճշդէր զանազանութիւնը իրաւին (իմա՝ պատմութեան հաւաստիութեան – Ս.Դ.) ու չիրաւին միջեւ»¹⁰³ Հալիտորի տիպարի բարձր վաւերագրումով¹⁰⁴:

Հօրքուրը երազայնութեան դեսպանն է մանուկների համար. փորձում է, որքան հնարատր է, անագորոյն իրականութիւնը առժամանակ հեռու պահել նրանց լուսատր անքերից, հերքել կեանքի դաժանութիւնը, լոռմի հասցնել կեանքի գեղեցկութիւնը՝ գիրկընդխառն ողբերգութեանը, որը հեղինակը կոչում է անելի զուսպ՝ դրամա. «Ու քաղաքը, ուր կը կերպարանուի «Օսկի օրան»ին տրաման, մէկ քաղաքն էր նորէն թուրքերուն: Հոն, պալատները, թոյլ գիծով մը զայն օղակող, միայն անցեալ, պատմութիւն, պարտութիւն, յաղթանակ ու յարակից ողբերգութիւններ չէին. պայծառ կամ մոայլ վկայութիւն, դարերէն ետեւ անոնց հեղեղը դէպի Արեւմուտք, Արեւելքի քաղաքներէն, ակեց լման Միջին ու Մերձատր Արեւելքը, միջին Եւրոպան, հիւսիս Ափրիկէն, այդ շէն վայրերուն ամբողջ արիւնն ու ոսկին փոխադրելով սա քաղաքին ծոցը – թուրք կայսրութեան անդրանիկ մայրաքաղաքը (Պրուսան – Ս.Դ.),- այլեւ էին նոյն արեւն իրաւ, թէւ հազիւ պարմելի ներկայ մը»¹⁰⁵: Բայց «ներկան» կեանքի յորձանքն է: «Օսկի օրան»ը հեքիաթ է: Ա' չեմ կրկնելու: Բայց պարտատր եմ յիշեցնել, որ

¹⁰² Օշական, *Օսկի օրանը եւ գրական այլ էջեր...*, Համազգայինի «Վահէ Սէթեան» տպարան, Պէյրութ, 2011, էջ 10:

¹⁰³ Նոյն:

¹⁰⁴ Այս կերպարի մատուցման մէջ Օշականը դիմում է խիստ դրական եւ բացասական, այսինքն՝ հակադիր այլ տիպարների զուգահեռի հմուտ կիրառումի եղանակին: Հենց հեքիաթասաց կոյր կնոջ պատկերային ընկալմանը «*հօրքուրը, քիչիկ մը սուրբ ալ աղջիկ, հաւանաբար բառերուն* (լայն առումով՝ պատումին – Ս.Դ.) կու տար անելի բան մը: Իրականը ան էր, որ ո՛չ Լուսլուսը, որ քաղաքին հրաշագործ կինն էր ու օրհնել գիպէր (նկատի ունի «Կեանքին պէս»ի հմայիչ հերոսուհուն – Ս.Դ.), ո՛չ ալ ժամուն մենծ վարդապետը (եպիսկոպոսն էր այս բառին նաեւ տեսնուածը), որուն սքանչելի մարմինները լուս կու տային, երբ կ'օրհնէր աթոռին վրայէն ժողովուրդին դառնալով, ո՛չ ալ մեծափառ մօրութներով մութացկանները, հօրքուրին հաւաստումովը, չունէին սա Հալիտորին սիրտ հասնող շեշտը» (նոյն, էջ 69):

Բարձրակէտը, չգերազանցուածը Հալիտորն է՝ հօրքուրի ներքին տեսողութեամբ: Եւ այն, բնականաբար, հեքիաթայինի ծիրով, փոխանցում է հօրքուրից նրա լսարանին՝ հեքիաթին ու գերագոյն ճշմարտութեանը ծարաւ երեխաներին՝ իբրեւ գեղեցկութիւն:

¹⁰⁵ Նոյն, էջ 25:

կեանք ալ է»¹⁰⁶։ Գրողական պարտաւորութիւնը յոգնեցուցիչ է երբեմն, եւ ոչ միայն իր պարագային. «Ընթերցողը ինծի հետ ու ինծի պէս յոգնած է անշուշտ։ Ահա թէ ինչու ըլլամ սփիւստած ձգելու հեքիաթը, հեյրը այնքան շարքան։ Իրաւ, իրաւ կ'ըսեմ ձեզի (հեղինակային շեղումի մեկնութեան այս հատուածում նկատելի է կտրուկ անցում ամետարանիչների ոճական սկզբունքին՝ հիմնաւորելու համար, թէ ինչքան հարագատ է իրեն հեքիաթի ժանրի հունը եւ, ցաւօք, ինչքան բան են կորցնում ժանրային պատումը եւ ինքը՝ հեղինակը - Ս.Դ.), մէկ հափիկ պալապ իբր կեանքի քաւարան, մեղքի, ոճիւրի, սերմի բուժավայր, պիտի յորդէր հալոորներէն, խորհեցէք ու պիտի գտնէք, որ իրաւ կ'ըսէր հորքուրն ալ։

Կ'անցնիմ»¹⁰⁷։

Ու անցնում է. ասել է թէ՛ ընդհատում-զեղչում է հեղինակային մեկնական խօսքի ծաալումը, ինչը բնութագրիչ է իր ոճապատումի տիրոյթներում, ինչը մօտեցնում է նրան Մարսէլ Պրուստին։

Դա նշանակում է՝ վերբերել բոլոր գրողների համար այնքան երանելի «հոգեւորումը», որ ներկայացնում են հեքիաթասացները իբրեւ «գիշերուայ ծայներ»¹⁰⁸։ Իսկ տասնամեակներ առաջ, «...շարք, շա՛րք առաջ հորքուրին հօրն ու մօրը, ասոնց ալ հօրը, մօրը գերեզման իջնելէն ալ առաջ, պաւրահած էին «Օսկի օրան»ով պաւրմուած եղելութիւնները»¹⁰⁹, որոնք աշխարհ եկած մատղաշ սերնդին ներկայացնելու բացառիկ շնորհը հորքուրինն էր։ Վերջինս «դեւերը չէր առած անկէ ներս, մանուկներու աշխարհի մը համար անոնց անիմաստութեանը պաւրճառով թերեւս»¹¹⁰։ Այս հատուածը եւս մէկ անգամ յիշեցնում է Գրիմմ եղբայրներին ընտրողաբար թարգմա-

¹⁰⁶ Նոյն, էջ 29:

¹⁰⁷ Նոյն, էջ 41:

¹⁰⁸ Այդպէս էր կոչում ամերիկեան նշանատր հովուերգակ Հենրի Լոնգֆելտի առաջին ժողովածուն (1842), որի «Նախերգանք»ում, մանուկներին հեքիաթներ պատմելու եղանակը յար եւ նման է Օշականի ու նրա հորքուրի հոգեպարար ձգտումներին, որ արուեստի ներուժով քանիցս վերաշարադրում են մեր հեքիաթասացն ու ամերիկացի ռոմանտիկ քերթողը-

*Ով սիրում է հին լեգենդներ,
Վառ բալլադներ ժողովրդի,
Որ հեռաւոր ծայների պէս
Հնչում են պարզ ու անպաճոյճ,
Երբ հազիւ է ունկը մարդու
Չանագանում խօսքն ու երգը՝
Թող բարձրանայ, թող գայ մօտիկ,
Լսի լեգենդն այս հնդկական
Եւ այս երգը Հայավաթի:*

(Հենրի Լոնգֆելտ, *Հայավաթի երգը, պոէմ, թարգմ.*՝ Խաչիկ Դաշտենց, «Արեւիկ», Երեւան, 1989, էջ 10):

¹⁰⁹ Օշական, *Օսկի օրանը եւ գրական այլ էջեր...*, էջ 11:

¹¹⁰ Նոյն:

նող Թումանյանին: Չմոռանանք *Օսկի օրանի* ունկնդիրներին՝ հեքիաթով սնուցում, գեղեցիկի եւ բարու գաղափարներով զօրացած մանուկներին՝ Միքէն, Մինէն եւ միւսները, որոնց «...*հայրերը, երբեմն առապ, երբեմն ալ գրկանքով ապրելու վարժուած, իրենց պարզութիւնը, լաւարեսութիւնը կը փոխանցէին իրենց զաւակներուն իմաստալից, ոսկի առածներով...*»¹¹¹:

Ըստ էութեան՝ «*հօրքուր Վարդենը*» Օշականի իրովի մրցակիցն է, նրա գրական կատարելատիպի ուրուականը. ստուերի պէս միշտ ուղեկցում է հեղինակին: Դա, նախ, կարելի էր տեսնել մանկական տիրական յիշատակներում՝ համեմատական զսպաշապիկներում, երբ վիճարկում էր կամ ներգրաւում հեքիաթների՝ երեխաներին սիրելի կենդանիների ներկայութիւնը՝ իբրեւ այլաբանական բնութագրերի ցուցիչ. «*Իմ մանկութեան ձին քիչ կ'երեւէր մեր հեքիաթներուն ամայքներուն, թերեւս անոր համար, որ կոշիւ դներուն դէմ քիչ-քիչ կը սեղմէր իր շրջանակը: Ասոր հակառակ, խոնարի չորքոտանին, որուն փառքերէն մէկն ալ Յիսուս Քրիստոսը երուսաղէմ առաջնորդելը կը կազմէր, ...պապմողներուն ամէնէն յաճախեալ աւաստունն էր...*»¹¹²:

Անգամ հօրքուրի առթիւ մրցակցութեան բերած ժանրային հովը թելթել խայթոցի երանգ է ստանում ԺԹ. դարի վեներտիկեան արբանքի բանաստեղծական տաղաչափութեան միջանցքներում. «*Քերթող ու քերական, այդ շքեղ արբանքներուն փառքին չէր նախանձեր անշուշտ հօրքուրին հեքիաթը, քանի որ Հիւրմիւզէն, Բագրատունիէն, Ալիշանէն շատ առաջ ապրեր է անոր հեղինակը ու չէր կրնար կարդացած ըլլալ Խրիմեանը կամ Մշոյ Գեղամը*»¹¹³:

Ասել է թէ՛ հեքիաթն իր ազգային կազմութեամբ անելի հարուստ է պատմագիտութեան ծալքերից: Հօրքուրի եւ Օշականի հեքիաթների մատուցման եղանակների մէջ գործում է կառոյցի մի նախապայման եւս. «*Մեր վարժութիւններէն մէկն էր հօրքուրին հեքիաթները մերկացնել, պարպել*.- գործողութիւն, որ կը նշանակէ պապումը *տեղայնացնել, պարունակութիւնը տարածելով մեզի ծանօթ ամճաններուն, քեռիներուն, սանահայրերուն, լայնօրէն օգտագործելով անձնական մեր փորձառութիւնները, ապրումները, արարքներուն եւ դերակատարներուն վրայ աւելցնելով մեզի քաջածանօթ, բայց հօրքուրէն լռուած*»¹¹⁴ գիծեր, *մեծցնելով, ճշդելով նկարագիրները*»¹¹⁵:

¹¹¹ Նոյն, էջ 14:

¹¹² Նոյն, էջ 16:

¹¹³ Նոյն, էջ 17:

¹¹⁴ «Լուռ» բնիկ հայ բառից, որ նախապէս նշանակել է «լսող, ականջ դնող» եւ պատկանում է «լու, լուր» արմատին (Հրաչեայ Աճառեան, *Հայերէն արմատական բառարան, հարոր Բ., Ե-Կ, ԵՊՀ* հրատ., Երեւան, 1973, էջ 302):

¹¹⁵ Օշական, *Օսկի օրանը եւ գրական այլ էջեր...*, էջ 18, ընդգծումները՝ բնագրային:

Գրողի յանձնառությունը պարզ ու մեկին է՝ ներգրավել հեքիաթի տեսադաշտում ամբողջական միջավայր՝ ե՛ւ գիտական, ե՛ւ քաղաքային երկգիծ մատուցման ջանքով, դեռ մի փոքր էլ ավելին՝ *«պատմումը զարգացնելու քաղաքին գիծովը, ճամբովը»*¹¹⁶: Հայաստանից դուրս հայաշատ գիտի եւ գաւառական Պրուսա քաղաքի՝ «քաղաքիկի» համադրությունը բերում է ազգային հոգեբանության նոր շերտերի ու տարբերակումի ընկալումների, երեակայության առկայծումների՝ գեղեցիկի ու բարքի՝ դէպի հեքիաթի հինաւորց ժանրը անդրանցիկ փորձերի: Նոյնիսկ ազգագրական մանրամասնի նուրբ տարբերակումը, թէ Յովնանը գիտում «Ունան» է կոչւում, երեւան է հանում գիտի ու քաղաքի ոճային ընկալման օշականեան քաջիմացությունը:

Սակայն էլ ինչ հեքիաթ, եթէ այնտեղ չի ուրուագծուելու բարի ճամբորդի կերպարը, որը պիտի գայ սփռելու իր շուրջը հաւատի ջերմ հունդը եւ հեռանայ, նա, որի սիրտը լեռներում է: Սա թափառիկ խորհրդանշանային կերպարի կայունությունն է տարբեր դիպաշարերում: Խօսքը վերաբերում է մասնատրապէս Ուիլիլմ Սարոյեանի՝ 1939ին գրուած *Իմ սիրտը լեռներում է* դրամային: *Օսկի օրանը* վէպի զուգահեռը յայտնի դրամայի հետ պատահականութեան կնիք չունի եւ յուշում է բովանդակային նպատակային աղերս, որը գալիս է նիւթի ու նրա մատուցման եղանակի նկատմամբ գրողական սուր հետաքրքրությունից:

Ընդհանրական նիւթն ըստ ամենայնի վտարանդիների - ոչ միայն հայեր, այլեւ շոտլանդացիներ, հրեաներ, ռուսներ եւ ուրիշներ - ամերիկեան բարքերին հոգեպէս խորթ, ընկերային թշուառութեան տառապալից անհաղորդ միջավայրն էր: Նրանք «օտարներ» էին Ամերիկայում, որոնց սիրտն այդպէս էլ չէր իջնում Սան Հոակինի հովիտների խաղողի եւ նարնջի այգիները, այլ մնում էր յիշողութեան լեռներում, ծննդավայրի ձգողական բարձունքներում: Սիրտը մնում էր Շեքսպիրի եւ Ռոբերտ Բէօրնսի ընտանի մտերմութեան մէջ: Վերջինիս քերթողական շքեղ համանուն կտորը դարձաւ ոգի ու հայաշունչ կամուրջ Սարոյեանի դրամայի համար, ուր բոլոր կերպարների զգալի մասը նախ եւ առաջ խորհրդանշային արժէքներ էին՝ ըստ էութեան ածանցուած նաեւ Օշականի վիպական տիրոյթ:

Աղքատութեան ծայր աստիճանին են հոգով անմնացորդ բանաստեղծ Բէն Ալեքսանդրի եւ Ուշագի դաշտերում աշխատանքից հիւծուած, հաշմուած, անհունօրէն բարի Ունանի ընտանիքները: Եւ եթէ ընդհանրական եզր որսալու լինենք նրանց մէջ, դա նրանց երկուսի՝ անսահման ազնուութիւնից բխող անկոտրում եւ հպարտ կեցուածքն է: Այս երկու ընտանիքներին հանդիպում է ճամբորդ Հալիտրի խորհրդանիշը՝ փոխելու համար նըրանց կեանքի միապաղաղ ընթացքը, բերելու յուսալառ ապագայի շողեր:

¹¹⁶ Նոյն, էջ 19:

Օշականի վէպ-հեքիաթի «կանոնների» համաձայն՝ բարութեան հրաշք տարրը գործում է՝ շրջելով տարաբախտ ճակատագրերի ասանդոյթը. նախ, Ունանի աղջկայ երկու տարուայ նշանածը՝ Մարտիկը, ձի նստած, վերադառնում է: Դա հարսնացուի համար երազուած երիվարն է՝ թոիչք ու հարստութիւն: Հեքիաթի մեկնութիւնը հեղինակը չի ուշացնում. այն գերիվեր է, բացարձակ առողջութեան երաշխիք. «Երիվարը խրխնջեց, երրորդ անգամ:

...[Ունանի երեխաները առաջինը] *տեսան, որ ուրքի էր պապան: Առանձին: Առանց յենակի: Առանց մամային, Ոսկիին պաշտպանութեանը: Ուրքի, ուղղաձիգ, իրա՛ւ ...: Ու գրեթէ՝ երիտասարդ: «Կը քալէ, կը քալէ»: - Ոսկին էր (Ունանի կինը - Ս.Դ.), լալու չափ յուզուած, վախկոտ շեշտով մը հանելով բառը բերնէն»¹¹⁷: Բարութեան ծնունդ է ռոմանտիկան՝ «Ու աղքատիկ հիւղակներու առջեւ երիվարը հպարտութիւն էր ու երանութիւն»¹¹⁸:*

Այնուհանդերձ, կեանքի յորձանքը ընկերային տառապանքի ճանապարհով երբեմն ներխուժում է հեքիաթի տարածք, խառնում առօրեային չարադէմ տագնապներով, որքան էլ հօրքուրը ձգտում է ետ պահել երեխաներին չարի իրական շփումներից, «չարի ձիաւորներից», անաղարտ պահել մանկութեան երազը: «Ձին» էր երազը, բայց «ձիաւորը», պատահում էր, փշրում էր լուսաւորը, երբ կանգնում էր իրենց հիւղակների առջեւ:

Պատկերին անմիջապէս յաջորդում է ծնողներից մանուկներին անցած սոսկումը, քաղաքական անվրէպ բնութագիր-հետետեւութիւնը. «Ու, աւա՛ղ, պէտք է կրկնել, որ սա պզտիկներուն բոլորին ալ աչքերուն իրաւ էին, ծանրակոտ, սպաննող իրաւութեամբ մը, սա ձիաւորները, այսինքն՝ իրենց նմանները (ձի նստած, աւերող, մարդակերպ թուրքերը - Ս.Դ.): Դուք կը ծիծաղիք, կը դժուարանաք ընդունելու համար, որ հարիւր տարի առաջ այս տողերուն գրուելէն թուրքերը հեքիաթ էին՝ հեքիաթին կարօտ ըլլալու, այնքան իրենց սուրին տակ կործանած երկիրները կը պարզէին հեքիաթին վայել կերպարանափոխութիւն: Մէկէն կեանքը այդ հողերուն երեսին կը դառնար իր ծիրէն, հունէն վտարուած հալածանք, տանջանք: Թուրք աշխարհակալութիւնը - իր գրոհին մէջ - չի բաղդապուիր ոչ մէկ արշաւանքի: Պարտուած ժողովուրդները քիչ անգամ արքունուած էին մահուամբ ընելու իրենց գերութիւնը: Անոնք բռնադատութեան ապրելու»¹¹⁹, որպէսզի այդ գերութիւնը... մարսեն բջիջ առ բջիջ: Ամէն բան, շէնքերը, նոյնիսկ քարերը գերեզմաններու երեսին, կը տաճկընային բացի հոգիէն, որ դա-

¹¹⁷ Նոյն, էջ 87:

¹¹⁸ Նոյն, էջ 84:

¹¹⁹ Նոյն այս գեղարուեստական հնարանքն է գործածում պոլսահայ արձակագիր Ռուպէր Հատտէճեանը, երբ իր վէպի երկու մասերի աւարտին, ելնելով բովանդակային ներքին կապից, յայտարարում է, թէ «Ես դատապարտուած եմ ապրելու», ապա՝ «Մենք դատապարտուած ենք ապրելու» (Ռուպէր Հատտէճեան, *Առաստաղ: Առաստաղին միւս կողմը*, «Զանգակ 97», Երեւան, 2006, էջ 196, 391):

տապարտուած էր վիպելու»¹²⁰, այսինքն՝ աշխարհը ռոմանտիկական ուսպնեակի տակ պահել-գուրգուրելու, հենց այն, ինչը գալիս է հեքիաթից, ինչը անխաթար պահում էին եկեղեցին, անգամ եթէ թուրքերն այն ավստոյի էին վերածում, հայ կիներ կամ աղջիկը, անգամ եթէ նրան բռնաբարում կամ հարեմ էին տանում, հայ մանուկը, անգամ եթէ ծնողին սրախողխող արած լինէին իր աչքի առաջ կամ բոցերի մէջ այրած:

«Ձիաւորի» եւ «ծիու» ըմբռնումը չարի եւ բարու, երազայինի եւ երազը բռնադատող ուժի զուգահեռներում հազուադէպ հանդիպող գեղարուեստական հնարանք է, որ քննուել է մեր գրականութեան մէջ: «Մուրազ» ծիու եւ ձիաւորների մուտքը բերում է դիպաշարի այնքան սպասուած զգացումների յաղթարշաւին. աւելին՝ ընտանիքի մոդէլն ապահովում է բարութեան անխաթար տիրապետող ուժը, եւ դա տեսանելի է հայ արժէքների առաջնային պաշտպանութեամբ:

Հեքիաթը պահող «եօթը լեռ հեռու աշխարհէ»¹²¹ եկած բարի ձիաւորները օսկի օրանի առջեւ են եւ վեցամեայ Մինէին են երկարում «հապիկէին (խորջին - Ս.Դ.) մէկ աչքէն ափին մէջ կորսուելու չափ փոքր բան մը»¹²²: Այս ամէնը արձակագրի եւ հեքիաթասացի թեթեւ զօրութեամբ կարող է վերածել մոգական թռչունի, ինչը երեխաների միջից պիտի վանի տատամսումի վերջին նշոյլները. «Մինչ այդ, փախստական, վախժխուն պզտիկները հաւաքեւ էին իրենց շուարումը, առեր սիրտ ու մօտեցեւ ձիաւորներուն: Անասուններուն հանդարտ վեհափառութիւնը, անոնց մորթերէն արտածորող քաղցր խաղաղութիւնը հեքիաթ մը կ'արժէին: Ճամբորդները: Տղաքը զանոնք հեքիաթէն բերելու չափ հասունութեան չէին բարձրացած, բայց կը զգային, որ ամէն անձանօթ ճամբորդի յայտնի խորհրդաւոր հրապոյր մը ունէին անոնք: Ու անոնց մեծ, շողշողուն սուրերէն սարսափի փոխան կը վազէր պաշտպանող ընտանիքիւնը, ապահովութիւնը, նոյնիսկ քաջութեան զուգորդ գեղեցկութիւնը»¹²³:

Հեքիաթի ներքին դրամայի ժանրային բաղադրիչը թուերի անորոշութեան, ասել է թէ՛ ժամանակը գլելու աւանդական խաղն է, որը դարձել էր համադարման հօրաքրոջ համար, երբ բանում էր «ժամանակ կոչուած յիմարութեան դէմ»¹²⁴: Աւանդական էր ժամանակների առճակատումի հին խաղարկումը՝ «կար-չկար»ը կամ, ինչպէս յաճախ կառուցում էին ասացողները սկիզբը՝ «մէկը կար, մէկը չկար», որը պարզ պիտի մեկնուէր՝ իբրեւ «մէկը՝ մեր բազմաթիւ յափտեաններէն»¹²⁵:

¹²⁰ Օշական, *Օսկի օրանը եւ գրական այլ էջեր...*, էջ 31:

¹²¹ Նոյն, էջ 115:

¹²² Նոյն:

¹²³ Նոյն, էջ 116:

¹²⁴ Նոյն, էջ 44:

¹²⁵ Նոյն :

Ժամանակի եւ միջոցի ընկալումը հեքիաթի հանգրուաններում հնարա-
տրութիւն է դառնում անցնելու դէպի անցեալի խորը կամ մեզ գուցէ աւելի
մօտ գտնուող շերտեր: Այստեղ արդէն հեղինակը եւ հօրքուր-հեքիաթա-
սացը հեքիաթի եւ պատմութեան միջանցքներում դառնում են անցեալի
իւրովի ժամապահներ: Սա յստակ եղանակ է տարիները կարճ ու շիտակ
«քալեցնելու» ճանապարհին կապը միասնական դարձնելու տեսակէտից:
Դա նիւթը շարադրող հօրքուրի եւ նրա հեղինակային «մրցակցի» ըմբռնու-
մով նշանակում էր քայլել դէպի ժողովրդական մտածողութեան ակունքը:
Իրականութեան մէջ հօրքուրը հեքիաթային տարրը մխրճում էր առօրեայի
մէջ՝ վերհանելով Յովնան-Ունանի¹²⁶ ընտանեկան պայծառ մթնոլորտը:

Պարզկեկ ընտանիքը, որ հօրքուրի հիսամ «Օսկի օրանը» լուսաւոր
պատումի մէջ ապրում է հեքիաթն ու իրականութիւնը գիրկընդխառն, ար-
ժանի է հեքիաթայինի տիրապետութեան խորհուրդներին, ներծծուած է
նաեւ թուրքական բանահիւսութեան շնչով: Հաւանաբար, այստեղից է ա-
ծանցուած հապիկէի ոսկի բարիքների¹²⁷ ճանապարհը, որի խորքը պիտի
որ գնայ հասնի Թումանեանի՝ դեռ բանտում մշակած եւ վերաշարադրած,
հնդկական մոտիւներից փոխադրած «Ոսկի քաղաքը» (1909) ռուսերէնից
կատարած թարգմանական հեքիաթին, որը երկու տպագրութիւն ունեցել
է միայն 1911ին:

Մեր յիշատակած ծիաւորները եկել են իրենց տիրուհու առաքելութիւնը
կատարելու, այն է՝ հեքիաթի մէջ համբաւի հասած հապիկէ ձեռք բերելու,
որով վերջ կը գտնի թագուհու ողբերգութիւնը. արդէն մեզ քաջածանօթ
երեխաների անժամանակ կորուստները (յիշենք համանման սիւժէի նպա-

¹²⁶ Մաղագործ Ունանի եւ հեղինակի հօր ընդհանրական զուգահեռը տրւում է ան-
թաքոյց տրտմութեամբ եւ խուլ տառապանքին ծուլուած, դեռ երեսունը չբոլորած
հողին յանձնուած հօր տիպարի հանդէպ անձուկ կարօտով: Ունանը դեռ կարող
էր փառք տալ Աստծուն, ապա գրողի հա՞յրը եւ նրա նմանները. «Որքա՛ն շապ
էր թիւր հայրերուն, որոնք իր (Ունանի - Ս.Դ.) քարիքին հողերը առեր, պառկեր
էին» (նոյն, էջ 47):

¹²⁷ Օշականը ոսկու իմաստների եւ ծանրութեան կշիռը լրացնում է Հալիւորի,
Ունանի եւ, իհա՛րկէ, երեխաների նորահաս դատողութիւնների կերպերով. նախ,
«Ունանը լսած էր, որ օսկիին քէնը եօթը պորպոն ալ կ'անցնի»: Իսկ իմաստուն
Հալիւորը ճշտում է «կախարդական մեքաղին սա յապկանշական վերլուծումը:
... Դարեր ու դարեր վերջը լեռ մը ոսկին եւ պուր մը իրաւ քրտինքը իրար պիտի
արժեն, կշռեն:

...Քրտինքը իրենց ճակտին ապրանքն էր. իրա՛ւր: Պաքառ մը հացին համար կա-
թիւ մը քրտինքը քիչ կու գար: Ոսկիին՝ լեռը» (նոյն, էջ 81): Հալիւորը արդար բա-
րոյաբանութեան բանաձեւը կտակում է նոյնքան արդար ընտանիքին: Կտակում
է իբրեւ խաղաղութեան, հետեւաբար իբրեւ ճշմարտութեան յաղթանակի վերջ-
նական կշիռ: Հալիւորը «օսկին (այդպէս - Ս.Դ.) կը փոխադրէր հիւղակ» (նոյն, էջ
93):

տակային ընդգրկումը «Շահապագ» վիպակից եւ թուրքական կեանքից առնուած Հաճի Ապարուլլահ վէպից)։

Վէպ-հեքիաթում գործողութիւնների զարգացման առանցքային կիզակետում մենք կարելի է ենթ համարում բարութեան տիրական ծաւալումը, որ օրինանքի պէս սկիզբ է առել անանուն Հալիտից ու հասել ընտանիքի բոլոր անդամներին, եւ նաեւ՝ հօրքուրի գլխաւոր լսարանին՝ երեխաներին, ժողովրդի լաւագոյն մասին։

Օսկի օրանը դարձել է իրատեսակ «բիրեղեայ դղեակ», ազգային ոգու սնուցման յենք, շաղախ, լինելութեան՝ հողից, հիւղակից բարձրացող ազգային դիմադրական բարձր ճշմարտութիւն՝ բերկրութեան ու բարութեան համարժէք։

ԵԶՐԱԿԱՅՈՒԹԻՒՆ

Հեքիաթի ճանաչումը Յակոբ Օշականի ստեղծագործական աշխարհում ծրագրային կարելի է դերակատարութիւն ունի, համեմատաբար քիչ է քննուած պատմուածքների, վէպերի մեկնութիւնների կողքին։ Սակայն ուշադիր աչքը կը նկատի, որ ժանրի հանդէպ վերաբերմունքը ներկայութիւն է եղել ստեղծագործական բոլոր շրջաններում եւ ժանրային տարբեր դրսեւորումներով՝ պատմուածք, վէպ, թատերական կառոյցներ։ Այդ մասին բազմաթիւ անդրադարձներ կան Համապարկերի հատորներում։ Իսկ սա նշանակում է, որ Օշական երեւոյթի ընկալման ճանապարհին հեքիաթը, որպէս հեղինակի աշխարհընկալման պատուհան, նոր քննութիւնների եւ շարունակական երկխօսութիւնների դուռ է բացում։

**THE PATH OF FAIRY TALE GENRE FORMATION FOR HAGOP OSHAGAN AND
FOR OTHERS**
(SUMMARY)

SUREN TANIELIAN
spyurksd1948@gmail.com

The paper examines Hagop Oshagan's preferential details of the fairy tale. It focuses on Oshagan's short and long literary prose in the compiled volume *Khorhurtneru mehyane* (Temple of Mysteries) published in 1922, as well as the two novels written at the end of his life, *Gyankin bes* (Like Life) and *Osgi Orane*, (which Oshagan considered fairy tales). Naturally, Oshagan's fairy tales are linked on the one hand to the classical tradition of Armenian fairy tales developed by Ghazaros Aghayan, Rupen Zartarian, Telgadintsi, Mesho Kegham, and Hovhannes Toumanian, while on the other hand they bring forth unique features, which enable us to talk about Oshagan's path of developing fairy tales.

The paper takes into account the pictorial as well as the theoretical perceptions of both Armenian and international fairy tale writers (Taniel Varoujan, Rupen Sevag, Vahan Tekeyan, Honoré de Balzac, Marcel Proust and others).

The paper is developed through important bibliographical information, textual analyses and theoretical generalisations. It highlights the definition Oshagan gave to the genre, concerning the critical layers of the correlation of fairy tale and life, and compares these to the approaches of Shahan Shahnur, Vahé Oshagan, Sdepan Topchian and others.

The author notes that the fairy tales of Oshagan represent a period in his creative life and open up a unique window to see his world perception and stable preferences, which go beyond the limitations of the genre, penetrate into the world of the novel and play an important role in depicting the full picture of his literary creation.